

U d'/ of Ottawa
39003002152667

ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE

ESTHÉTIQUE

ET

LITTÉRATURE

Seconde Série

PAR

LOUIS HUMBLET S. J.



BRUXELLES
LIBRAIRIE ALBERT DEWIT
53, Rue Royale.



AVANT-PROPOS

Depuis l'apparition d'une première série de ces études, un certain « chiffon de papier » a traversé le ciel européen pour entrer dans l'histoire. Ce phénomène léger a entraîné, dans l'ordre politique, économique, moral, religieux, des conséquences qu'il n'est pas encore temps et que, d'ailleurs, il ne m'appartient pas ici d'apprécier.

Mais il me sera, sans doute, permis de constater, en général, que la « république des lettres » a connu, elle aussi, au cours des événements, des émotions intellectuelles. Certains jugements ont changé. Il s'est opéré des « conversions », au sens étymologique du mot.

Le prestige usurpé de la pensée, de la science, de la méthode allemandes pesait lourdement sur les esprits. Plusieurs, déjà, s'en impatientaient et une réaction avait commencé. Je me borne à citer ces lignes, datées du 15 janvier 1914, pour rappeler les polémiques dont le souvenir a pris un si étrange recul.

« .... *L'École Normale de 1894 prolongeait et* » *couronnait les études classiques. Elle ne les* » *déformait pas. La disgrâce des fiches et des* » *micrographes ne l'avait pas enveloppée de compte* » *à demi avec la Sorbonne dans une commune dis-* » *grâce de fiches et de micrographie. On n'avait* » *pas encore imaginé de traiter Racine à l'éprou-* » *vette et Corneille au chalumeau, de faire passer* » *Pascal sous la hotte, de considérer Hugo comme* » *un magma, de convertir l'histoire en inventaires* » *et la littérature en chimiâtrie* (1). »

Cette charge — au sens de guerre comme au sens d'art — nous remet au ton d'alors. On discutait. Pourrait-on le faire encore ? Combien qui se défiaient de « *l'idéologie* » *en toute chose et, en littérature, de la* « *littérature* » *par dessus tout, se sont frappé la poitrine en disant :*

Je vois, je sais, je crois : je suis désabusé !

Cette équation, à laquelle on tendait sans oser l'étaler en blanc sur la planche noire : « *Critique littéraire = Histoire de la littérature ; Histoire = Érudition* »,*on a bien dû s'apercevoir qu'elle régnait en fait sur trop d'intelligences et, sans discrétion, cherchait à généraliser son règne. Et, cette domination sans nuances ni titres, on sait maintenant d'où ses prétentions lui venaient et jusqu'où elle eût*

(1) René Johannet. *Péguy et ses cahiers.* — *Les Lettres,* 15 janvier 1914.

pu mener. Au fond de tout cela nous avons reconnu la Kultur :

Car l'abîme est immense et la tache est au fond.

On respire. On voit clair.

Dans l'air purifié, tout le monde s'empresse à reconnaître et à saluer un personnage qui se faisait rare, qui ne se montrait plus, qui passait un peu pour un émigré à l'intérieur : « l'honnête homme ». Il ne triomphe pas tapageusement : ce serait une faute de goût ; mais il n'est plus réduit à se cacher. Il vient chez soi et les siens, maintenant, le reçoivent. Ils rendent hommage, en lui, à l'homme civilisé, à l'homme policé, à l'homme poli.

Il représente une conception de la vie humaine selon laquelle le progrès matériel, scientifiquement organisé, reste à son rang, honorable, mais secondaire ; où le fait ne se confond pas avec l'idée et n'usurpe pas sur elle ; où le savoir s'ennoblit dans la mesure de son désintéressement et de sa sérénité ; où la pensée, regardée comme la fonction supérieure de l'homme, trouve dans cette estime, établie sans conteste, une permanente obligation pour elle-même d'être solide, sérieuse, juste, précise, fine, nuancée, réservée. Homme par l'esprit, il veut être humain par les mœurs, c'est-à-dire, sociable. Et il ne peut être tout cela pleinement et consciemment sans chérir le plus pur de son héréditaire patrimoine latin et catholique.

L'honnête homme aime les « belles-lettres » qui ne sont pas autre chose que les belles idées, *exprimées d'une manière digne d'elles. Il aime les belles théories qui ne sont pas autre chose qu'un agencement d'idées juste et harmonieux. Il ne croit pas que d'en construire soit un jeu futile, parce qu'il n'a jamais confondu la notion de réel avec la notion de matériel. Cette identification qui est une vérité au-delà du Rhin n'en est pas une en deçà, ou, du moins, ne l'est plus.*

Mais, en même temps, l'honnête homme se défie du « système », parce qu'il n'est pas autre chose, au fond, qu'une façon de brutaliser les idées et de les fausser en les forçant, de les déformer, c'est-à-dire de les enlaidir, en les asservissant à un parti pris.

J'adresse modestement, comme les précédentes, ces pages nouvelles à l'honnête homme. Il a bien voulu me dire qu'il avait goûté les premières. Ce suffrage qui a fait peu de bruit m'a dédommagé des réserves que formulaient d'autres hommes. Je m'attends à ce que son approbation, cette fois encore, demeurera discrète ; mais j'ai confiance qu'elle sera plus écoutée autour de lui.

ESTHÉTIQUE ET LITTÉRATURE

ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE

Avec son habituelle résolution, Brunetière intitulait un jour une de ses études : Apologie pour la rhétorique (1). Ni en faveur de la rhétorique, ni même en faveur de l'éloquence, je n'aurai garde de prendre d'abord un engagement de ce genre. Je voudrais modestement regarder d'un peu près « ces horreurs qu'on appelle des discours » ainsi que dit Barrès (2), et voir s'il est vrai, comme l'assure Pascal, que « la vraie éloquence se moque de l'éloquence » (3).

Et, tout de suite, en transcrivant cette maxime si souvent citée, je m'avise que le nom même d'éloquence ne désigne pas nécessairement, dans la langue du grand siècle, ce don de produire les horreurs dont Barrès s'épouvante. Je m'adresse pour m'en éclairer à un académicien de l'époque, lequel n'est autre que Bossuet.

(1) *Essais sur la littérature contemporaine.*

(2) *Scènes et doctrines du nationalisme*, p. 105.

(3) *Pensées.*

Le 8 juin 1671, dans son discours de réception à l'Académie, l'évêque de Condom, précepteur du Dauphin, avoue la « difficulté de parler » qu'il éprouve « devant les maîtres de l'art du bien dire, et dans une Compagnie où l'on voit paraître avec un égal avantage l'érudition et la politesse ». Ces gens érudits et polis l'étaient en un sens plus large que ces termes ne l'exprimeraient aujourd'hui. L'Académie était composée alors « à peu près comme elle l'a toujours été : il y avait des auteurs dramatiques, des poètes, des historiens, des *orateurs,* et, à côté d'eux, des publicistes politiques — nous dirions aujourd'hui des journalistes — des savants, des magistrats, des ambassadeurs et même des ministres ». A partir de 1652, grâce à l'intervention de Séguier, elle s'était incorporé successivement la plupart des grands seigneurs. « L'idéal de l'Académie fut d'être la représentation de l'esprit français. Il lui sembla que la littérature d'un pays, *prise au sens le plus large,* n'est pas seulement formée de ceux qui tiennent une plume, mais qu'elle contient aussi les gens de goût qui sont capables de comprendre et de juger les écrivains, qui les encouragent, qui les excitent, qui les forcent à s'élever et à se maintenir à une certaine hauteur, ceux enfin qui, dans quelque ordre d'étude et de science que ce soit, renouvellent par leurs découvertes les opinions et les connaissances, et forment ces grands courants

d'idées qui se reflètent à leur tour dans les lettres et dont elles vivent » (1).

L' « érudition » et la « politesse », c'est donc l'instruction et la bonne éducation ; c'est la culture ; c'est l' « humanitas » des Anciens, que le même Boissier avait définie ailleurs : « un mélange d'élévation d'âme et de distinction d'esprit ». Or, ces « honnêtes gens », Bossuet suppose qu'ils écrivent et il qualifie leurs plumes d'*éloquentes* parce qu'ils composent des « écrits qui méritent d'être lus ». Richelieu a « accompli son ouvrage » parce qu'il a fait en sorte que la France fournît tout ensemble la matière et la forme des plus excellents discours ; qu'elle fût en même temps *docte* et conquérante. « Les actions héroïques animent ceux qui écrivent » et « ceux-ci réciproquement vont remuer par le désir de la gloire ce qu'il y a de plus vif dans les grands courages », c'est-à-dire : les grands cœurs. « Et quelles mains peuvent dresser ces monuments éternels, si ce n'est ces *savantes* mains qui impriment à leurs ouvrages ce caractère de perfection que le temps et la postérité respectent ? C'est le plus grand effet de l'*éloquence* ». Mais il faut pour cela « fixer en quelque sorte les langues » : c'est pour ce beau dessein qu'ils ont été choisis, sous l'illustre protec-

---

(1) G. Boissier. *L'Académie française sous l'Ancien Régime*, p. 18.

tion de Séguier, ce « grand homme » qui possède « les règles de l'éloquence ». Mais « l'éloquence... ne se contente pas seulement de plaire : soit que la parole retienne sa liberté naturelle dans l'étendue de la prose ; soit que, resserrée dans la mesure des vers, et plus libre encore d'une autre sorte, elle prenne un vol plus hardi dans la poésie, toujours est-il véritable que l'éloquence n'est inventée, ou plutôt n'est inspirée d'en haut que pour enflammer les hommes à la vertu... ». Finalement, Louis XIV leur est proposé comme le digne sujet de leurs *discours* et de leurs chants héroïques.

De tous ces passages, il ressort nettement que l'*éloquence* est l'art d'écrire, tant en vers qu'en prose ; que les *discours* sont des écrits, en prose tout au moins : car, en vers, ils deviennent des chants ; que les écrivains, les connaisseurs qui possèdent les règles, les amateurs éclairés des belles lettres sont qualifiés d'*érudits,* de *doctes,* de *savants.* Il est bien remarquable que l'usage a, depuis, restreint la signification de tous ces mots : il les a « spécialisés ».

Et quand je m'attarde à ce patient regrattage de vocables, je ne crois pas me livrer à une besogne de pédant. Les questions de mots sont des questions d'idées. Taine et Brunetière n'ont-ils pas été un peu victimes des mots, lorsque, voyant le grand siècle si épris d'*éloquence,* ils l'ont présenté comme un siècle *oratoire ?* L'époque oratoire est plus proche

de nous ! Et ce mot « oratoire » lui-même, inséré par Cicéron dans une observation très juste sur le genre historique, a fait dire à plusieurs de nos contemporains des choses très fausses et très éloquentes dans l'acception actuelle du terme. « *Genus oratorium maxime* » constatait « l'orateur romain ». Comme l'a prouvé Boissier, il entendait par là, tout simplement, que l'historien, pour cesser d'être un chroniqueur, doit être « éloquent » au sens précisé plus haut, et que l'histoire, pour appartenir à la littérature, doit être écrite « littérairement » (1).

L'étude présente ne porte que sur l'éloquence et le discours au sens actuel et restreint de ces mots.

I

Une observation m'arrête d'abord : l'éloquence n'a pas, comme l'on dit, « bonne presse ». Les gens de lettres lui sont sévères. Cela se conçoit : il est incontestable que des hommes dénués à la fois d'idées et de style ont connu le succès oratoire, non pas fugitif, intermittent, mais permanent et prolongé. Il suffirait de mentionner le cas de Gambetta. Faguet, qui lui demeure, pour d'autres raisons, très favorable, écrit à son sujet :

« J'accorde que Gambetta n'avait pas d'idées....
» qu'il était d'une ignorance encyclopédique....

(1) G. Boissier. *Tacite*, 1912, p. 59.

» qu'il avait un minimum d'idées politiques et » généralement quelconques, un peu inquiétant ; » et un minimum de connaissances auprès de qui » zéro pouvait ressentir quelque fierté. Cela ressort » tellement de la lecture attentive des discours » qu'on a eu la folle imprudence de publier, qu'il » faut bien en demeurer à peu près d'accord.... » C'était un homme uniquement de parole et » d'action... de parole diffuse et incorrecte... igno- » rant, incapable d'idées générales, parlant, quoi- » que avec feu et un organe incomparable, un » charabia abominablement vulgaire.... (1) ».

Il peut donc arriver, et il arrive que l'art oratoire reste presque totalement étranger à l'art littéraire, tout en ayant l'air, aux yeux des profanes, d'y rentrer, puisqu'il use du même moyen d'expression : la parole articulée. Autant dire qu'il se dresse, dans son indépendance réelle ou toujours possible, comme une perpétuelle menace de compromettre les belles lettres. Il est naturel que les artistes littéraires, non contents de le dédaigner, soient enclins à lui en vouloir de succès qu'ils jugent inférieurs.

D'autre part, il n'est pas possible de se refuser à voir dans l'éloquence un art proprement dit. Cicéron l'avouait : le jugement des connaisseurs coïncide, là-dessus, avec celui de la foule (2). « L'orateur

---

(1) E. Faguet. *Propos littéraires*, 4e série, pp. 82 sq.
(2) Cf. *Esthétique et littérature*, 1re série : *Poètes et public.*

qui agit sur son auditoire comme il en a le dessein » est un homme qui sait accomplir une œuvre par l'emploi de moyens appropriés. Pour échapper à la littérature, l'œuvre n'en existe pas moins et n'en est pas moins due à un choix intelligent, un juste agencement, une convergence voulue des moyens à la fin.

Mais voici que les politiques et les moralistes s'élèvent à leur tour pour reprocher, non plus au nom de l'art, mais à celui de la pensée et de la dignité humaine, à l'éloquence son action même.

On fait remarquer, d'abord, que l'orateur est, le premier, dupe de sa propre parole. D'après Faguet :

« Le propre de l'orateur est de croire invinciblement ce qu'il dit, à la différence des hommes du » commun qui disent ce qu'ils croient... de faire » une phrase d'abord et d'y adhérer ensuite, et de » faire un discours et d'y attacher ensuite une » croyance ».

Ou, plus concise, cette définition :

« Un orateur est un homme qui croit ce qu'il » dit, au moment où il le dit, parce qu'il le dit ».

Veuillot parle d'un journaliste qui « avait la » faculté de se persuader à lui-même, sur le » moment, tout ce qu'il voulait faire croire aux » autres. Ce don redoutable... produit les orateurs » et les menteurs parfaits et... fourvoie à leur insu » beaucoup d'honnêtes gens... (1) ».

(1) Veuillot. *L'Honnête Femme.*

De là, selon Joubert,

« Le style oratoire a souvent les inconvénients » de ces opéras dont la musique empêche d'entendre les paroles : ici les paroles empêchent de voir » les pensées ».

« Le style oratoire entraîne celui qui écrit et le » fait se mentir à lui-même, comme il entraîne » celui qui lit et le fait se tromper (1) ».

Cette griserie du mot sonore, qui agit par suggestion, peut devenir collective et endémique et former des générations, des époques oratoires. Tel aurait été le cas pour la période du Romantisme français :

« Montalembert et Lacordaire n'avaient qu'un » génie d'orateurs, dans le sens limitatif du mot. » Le son des mots, l'effet imaginé des phrases sur » les grandes foules assemblées, dominaient leur » discernement ; le sérieux des idées leur échappait. » La rhétorique de Lamennais, pour être écrite, » n'en avait pas de moins fâcheux effets. Ces gens » vivaient, *comme presque toute l'époque,* dans une » espèce de représentation, où les attitudes et les » discours se subordonnaient tout le reste (2) ».

Ces derniers mots sont presque la traduction de l'axiome latin : *Regina rerum oratio*. Mais ils en sont aussi l'irrévocable condamnation. Il n'y a que dans l'état démocratique extrême que s'établit le

(1) JOUBERT. *Pensées.*

(2) L. DIMIER. *Veuillot*, p. 36.

règne absolu du mot sur les choses, ou plutôt, que le discours, triomphant seul, apparaît comme l'unique et absorbante réalité. Et, précisément, ce phénomène de despotisme verbal signale à la raison le vice de la conception démocratique dont l'histoire fournit la preuve expérimentale. Athènes a été « la cité amie des discours et abondante en paroles », selon Platon (1) ; la France romantique a été, selon Dimier (2) et selon Pamphile (3), « une bour-
» geoisie éloquente : ces deux sociétés sont jugées ;
» elles cultivaient avec délices un même mal, qui
» peut changer de nom, mais que nous pouvons
» appeler la « billevesée parlementaire » (4) : le parlement, endroit où l'on parle !

Comme le Chateaubriand de Veuillot, (5) l'orateur, homme de pose et homme de phrase, phrase pour poser, pose pour phraser et sa vie se résume en une phrase et une pose ; le public oratoire guettant phrase et pose, singe la pose et s'enivre de phrase et vit de phrase et de pose. C'est toute la vie en effet : *Regina rerum oratio*.

Et voici la grave voix de Pascal :

« Qu'il est difficile de proposer une chose au
» jugement d'un autre, sans corrompre son juge-

---

(1) PLATON. *Lois*, I.

(2) L. DIMIER. *Veuillot*, p. 50.

(3) AGATHON. *Les jeunes gens d'aujourd'hui*, p. 157.

(4) L. DIMIER. *Veuillot*, p. 235.

(5) *Çà et Là, Confession littéraire*.

» ment par la manière de la lui proposer ! Si on » dit : Je le trouve beau, je le trouve obscur ou » autre chose semblable, on entraîne l'imagination » à ce jugement, ou on l'irrite au contraire. Il vaut » mieux ne rien dire ; et alors il juge selon ce qu'il » est, c'est-à-dire selon ce qu'il est alors et selon » ce que les autres circonstances dont on n'est pas » auteur y auront mis ; mais au moins on n'y a » rien mis si ce n'est que ce silence ne fasse aussi » son effet, selon le tour et l'interprétation qu'il » sera en humeur de lui donner, ou selon qu'il le » conjecturera des mouvements et air du visage, » ou du ton de la voix, selon qu'il sera physiono- » miste : tant il est difficile de ne point démonter » un jugement de son assiette naturelle, ou plutôt » tant il y en a peu de fermes et stables (1) ».

A ces reproches et aux autres du même genre qu'ils annoncent et indiquent suffisamment, ce serait, me semble-t-il, une défaite de répondre par une distinction élémentaire entre l'usage et l'abus. La question qu'ils posent, à la bien entendre, porte sur la légitimité même de l'usage. Le souci impérieux et, rapidement, exclusif de l' « effet », qui fait de l'éloquence chose frivole et un peu grossière, tient, en réalité, aux conditions de l'éloquence. L'orateur sera toujours, essentiellement, celui qui doit et veut faire triompher sa cause. Il en fait son

(1) *Pensées.*

affaire personnelle : ce qui lui rendra toujours impossible l'impartialité de l'esprit. De plus, cette cause, il doit et veut la faire triompher auprès d'un groupe d'hommes déterminé : ce qui ne lui laisse pas même le choix de la qualité des moyens. En d'autres termes, l'éloquence, par sa fonction même, impose à l'orateur une attitude systématique et restreint encore sa liberté de préférer, pour leur véritable valeur, les éléments de son système. Il se trouve dans la situation la plus défavorable à la connaissance du vrai, voué qu'il est au parti pris dont il devient fatalement la dupe, et, par surcroît, forcé qu'il est d'accommoder cette idée déjà partiale aux dispositions intellectuelles et morales d'un public, il se trouve amené par la logique inéluctable de son rôle à la livrer plus partiale encore, c'est-à-dire plus déformée, plus sommaire et plus fausse. La sophistique, et la pire, celle qui, dédaigneuse des jeux solitaires et des souplesses gratuites, se fait agissante et dirigeante, semble immanente à l'éloquence. Et il serait vain d'opposer ici la rhétorique à l'éloquence : la rhétorique a donné la formule ; mais c'est bien l'éloquence qui consiste à « rendre plus forte la cause plus faible », comme l'avouait crument le vieux Protagoras (1). Il était, lui, maître sophiste, mais sa définition ne faisait que traduire

(1) τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν. « *Quemadmodum causa inferior... dicendo fieri superior posset.* » Cic. *Brutus,* VIII.

avec plus de franchise la leçon des théoriciens de Sicile qui fixaient comme objet à leur art de produire « la vraisemblance ». La première rhétorique connue, systématisation empirique de l'éloquence, prenait son point de départ dans l'indifférence à la vérité. L'art oratoire n'a pas infligé de démenti à ses origines : le peuple le plus éloquent fut et restera toujours un peuple de sophistes, une démocratie bavarde et une école de dissolvantes sonorités verbales.

On ne me reprochera, sans doute, pas d'avoir atténué la difficulté pour me donner le droit de la dédaigner. Tout ce qui se dit au cours de cette étude prouvera, au contraire, combien je la crois sérieuse, sans m'en laisser épouvanter le moins du monde. Mais, pour l'instant, je me bornerai à l'examen de la question préalable, que je précise : Abstraction faite des abus possibles, voire probables, et même, en partie, inévitables, des dangers réels et graves pour l'orateur et l'auditoire que l'éloquence présente par sa nature même, faut-il admettre que, prétendant faire prévaloir une idée, elle s'interdise, d'une part, la sérénité de l'esprit qui permet d'atteindre le vrai et, d'autre part, la loyauté indispensable pour le communiquer sans le trahir ?

Au fond de toute cette querelle faite à l'éloquence se blottit cette supposition que, le vrai et le bien étant le vrai et le bien, n'ont que faire d'une aide

étrangère. Ils n'ont qu'à venir et qu'à paraître pour vaincre. Quiconque s'interpose entre eux et les hommes est inutile et même suspect.

Il y a dans cette vue passablement de candeur.

Remarquons d'abord qu'un analogue souci de franchise et de simplicité, une prétention à l'esprit « positif » et à « l'objectivité » ont fait proscrire le « style ». Le style, il n'en faut plus ! A quoi bon ? Qu'on nous donne des « faits » : cela seul est réel, consistant et sérieux. Très bien ! Mais un fait pensé est une idée ; un fait compris est une idée vraie et le style consiste exactement à exprimer cette idée telle qu'elle est pour la communiquer à autrui. Je sais bien que les gens « positifs » se laissant prendre un peu naïvement à la distinction courante entre le « fond » et la « forme », entendent par « fond » la totalité des choses (ici : les idées) existant par elles-mêmes, et par « forme » je ne sais quels dehors surajoutés, comme une draperie, un coloriage, un maquillage de ces mêmes choses. Il tombe sous le sens, cependant, que les choses, qui sont des idées n'existent pour l'usage commun que dans la mesure où elles sont exprimées. Tout progrès de l'expression bénéficie donc à l'idée ; et le style n'étant que la qualité supérieure de la forme, c'est à la faveur du style que le fond est redevable de sa pleine manifestation.

Le préjugé contre l'éloquence procède d'une confusion du même genre : seulement, il ne s'agit

plus ici d'un échange, d'une communication désintéressée d'idées pour elles-mêmes, pour leur justesse, leur beauté, leur valeur en tant qu'idées : l'orateur s'engage dans le domaine de l'action ; l'idée qu'il propose s'ordonne à une fin utile et se présente comme un parti à prendre devant un aspect de la vie ; il sort du rôle purement spéculatif pour assumer une fonction de direction, de conduite. Il s'ensuit que si sa pensée est juste, il faut dire qu'il a raison et dire qu'il a tort si sa pensée est fausse : car, dans l'ordre de l'action, ce qui est vrai est bon, et mauvais ce qui est faux.

La vérité du parti proposé apparaît-elle nécessairement par cela seul qu'elle est la vérité ? Oui — théoriquement, et, comme tout à l'heure dans le cas du style, dans la mesure où cette vérité est exprimée. L'orateur en ceci ne fait autre chose que livrer à autrui la vérité qu'il possède et comme il la possède lui-même : ce qui est vrai, il le fait apparaître comme tel ; il rend le vrai « vraisemblable ». Si les premiers rhétoriciens n'ont pas voulu dire autre chose, il n'y a pas de quoi les lapider : ce n'est pas moi, en tout cas, qui leur jetterai la première pierre.

Mais, une fois l'intelligence mise en possession de l'idée vraie ; autrement dit : une fois la conviction faite, la communication de cette idée est si loin d'être achevée que, si elle en reste là, elle n'a guère fait que l'altérer : l'adhésion de l'intelligence seule à un parti proposé maintient dans l'ordre spéculatif

une idée de l'ordre pratique. L'esprit prononce : telle est l'attitude à prendre, quand l'homme devrait décider : je la prends. Il n'y a qu'un jugement, là où l'on attend un acte. Il ne suffit donc pas de comprendre théoriquement l'excellence du parti offert, il faut encore s'en éprendre efficacement et activement. Et, ici comme précédemment — en théorie — le parti est adopté dans la mesure où l'orateur en fait concevoir, sentir, admettre l'excellence, où il communique l'idée en tant que bonne. Et, comme il est incontestable que l'éloquence renferme à cet effet quelque pouvoir ; comme, d'autre part, persuader le bon parti à prendre c'est s'emparer de la direction des événements, les Anciens sont excusables d'avoir reconnu à la parole éloquente une domination sur les choses de la vie : *Regina rerum oratio.*

La fonction de l'éloquence revient donc à rendre accessible et opérante une vérité de l'ordre pratique. Rien en cela que de légitime, de noble, de bon.

Il reste, cependant, une difficulté que je n'entends pas éluder. Sans parler des abus, dont nous ne nous embarrasserons pas pour l'heure, il existe une différence essentielle entre l'exécution de l'œuvre purement littéraire et celle de l'œuvre oratoire : dans l'expression de son idée, l'artiste ne rencontre d'autres limites que celles de son talent et celles du genre littéraire qu'il a choisi ; l'orateur se heurte à celles que son public lui oppose. Il en résulte que

l'artiste tend à réaliser l'absolu ; l'orateur, je ne dirai pas : se résigne, mais se complaît au relatif. Ce n'est point par les raisons les plus fortes, les plus hautes, les plus justes qu'il prouvera sa thèse : c'est par les raisons les mieux adaptées à son auditoire ; et, s'il arrive que cet auditoire soit incapable de saisir les bonnes raisons, force lui sera bien — car il en veut — de lui en donner d'autres. Nous ne nous demanderons pas, pour le moment, si un auditoire, comme tel, n'est pas, en général, incapable de percevoir précisément les meilleures ; mais cette nécessité même de consulter sans cesse le niveau et la portée de l'intelligence collective de son public particulier risque fort d'infliger à la pensée oratoire une courbature qui l'abaisse et la fausse.

Si nous considérons dans quelles conditions se trouve placé l'orateur pour assurer à son idée, à sa thèse, l'attrait persuasif, nous aboutissons à une conclusion analogue. Ce ne sont point nécessairement les mobiles les plus nobles qui émouvront les âmes soumises à son impulsion. Il devra se pencher vers le cœur de cette foule pour en reconnaître les échos. Il se peut que, tenant lui-même à son idée par les sentiments les plus hauts et les plus purs, il n'y rallie les autres que par des émotions assez vulgaires. Il a dû quitter les sommets de la vie affective où personne ne l'aurait rejoint ; il a dû

condescendre : ce qui, encore une fois, veut dire s'abaisser.

En somme, dans ce rôle qu'il assume de conduire les hommes, l'orateur est réduit à reprendre pour son compte la célèbre parole : « Il faut bien que je les suive, puisque je suis leur chef ». Et, encore un coup, nous ne parlons ici que de l'honnête homme qui veut une bonne fin par des moyens légitimes. Il n'importe ! Par les conditions mêmes de l'éloquence, il n'est maître du choix de ses moyens que dans une mesure assez restreinte. Ajoutons qu'il est perpétuellement exposé à la tentation de préférer les moyens les plus gros, parce qu'ils sont les plus faciles, les plus prompts, les plus sûrs — techniquement : les meilleurs !

Car, et c'est là que gît le danger, l'orateur ne peut pas se désintéresser du succès immédiat. Et il nous faut, à ce sujet nous garder d'une méprise. Il y a longtemps que l'on a commencé d'écrire des discours. C'est là un artifice, soit pour prolonger et amplifier le succès obtenu, soit pour se revancher de l'insuccès total ou partiel ; mais le discours écrit, ou bien s'adresse par une voie détournée à un autre public actuel — comme il arrive dans les Parlements, où l'orateur d'une minorité harangue non ceux qu'il a sous les yeux, mais ses électeurs qu'il voit au delà, penchés sur leur journal — et alors ce que nous avons dit demeure substantiellement ; ou bien — comme le livre — le discours

s'adresse à tout le monde, c'est-à-dire, à la postérité : or, la postérité n'a plus à prendre parti : elle critique, elle juge, elle goûte, elle s'émeut, mais ne se persuade qu'en imagination (1) ; elle jouit du discours comme d'une œuvre d'art. Le discours a cessé pour elle d'être de l'éloquence proprement dite : il est devenu de la littérature.

L'éloquence est un moyen d'action. Elle a pour raison d'être de déterminer des volontés, d'intervenir efficacement dans la vie. L'orateur qui « agit sur son auditoire comme il en a le dessein » réalise la notion de l'éloquence et remplit sa fonction ; le parleur qui recueille les appréciations les plus enviables, sans arracher le oui ! intérieur et complet, peut, comme penseur, comme artiste, comme homme, valoir infiniment plus et mieux : il ne mérite pas le nom d'orateur, puisqu'il n'a point persuadé. Il n'a point rencontré l'adaptation qui

(1) Est-il besoin de faire observer qu'il peut se produire un résultat de persuasion générale, un état d'âme conforme au parti proposé, en vertu du caractère permanent des raisons et des sentiments qui l'amènent ? Par exemple, quand nous lisons un sermon de charité de Bossuet en faveur de « l'œuvre des bouillons », nous sommes persuadés d'être charitables ; mais non de verser une obole « aux bouillons » ; tel est, cependant, l'objet propre du discours et le point particulier à persuader. Il y a évidemment un cas spécial que présente fréquemment l'éloquence sacrée, qu'elle soit dogmatique ou morale : là l'objet même de la persuasion, conversion ou croyance, est de sa nature permanent. Voilà pourquoi ce cas réclame une étude à part.

assure le succès ; il n'a point fait l'œuvre de son art.

De là, même chez l'homme parfaitement honnête qui s'interdira, par conscience, d'une part, le sophisme et, d'autre part, la flagornerie, une tendance instinctive et, peut-être, invincible à se soumettre, pour trouver l' « effet ». Celui qui va parler en public renonce à penser et à sentir pour son compte ; il n'y songe même plus : « *induit personam* », il est captif de son rôle public ; il se plie aux exigences présentes ; il court au devant de ces contraintes. Après, exalté peut-être par le triomphe, il se sentira surtout libéré : il lui arrivera souvent de se reprendre dans un sourire où se devine le dédain. Les hommes de valeur réelle, tout en goûtant une jouissance dans leurs succès oratoires, aiment à se savoir supérieurs à leur éloquence. Leur rêve est presque toujours de faire et de laisser un livre où ils se seraient mis tout entiers (1).

Cette analyse doit-elle se clore par une condamnation ? Les dilettanti de toutes les époques ne reculeraient pas — si tant est qu'ils soient capables de décision — devant l'affirmative. Les « intellectuels » d'hier partageraient leur dédain. L'élo-

(1) « Il emploie l'hyperbole, l'expression qui dépasse la pensée. Ce n'est pas là un vain procédé de style. C'est la méthode d'un homme qui veut forcer la volonté. *L'action suppose une vue exclusive* ». E. BOUTROUX. *Pascal*, p. 166.

quence, tendue vers l'action, lui subordonne l'art pur : or, l'art seul importe aux uns, avec ses jouissances supérieures et insouciantes de conclusions, et l'action est odieuse aux uns et aux autres, comme grossière, troublante et tyrannique. « Les jeunes gens d'aujourd'hui », à la veille de la grande guerre déjà, répondent par un haussement de robustes épaules à ces mépris de gens maigres et maladivement nerveux pour l'action qui, seule, les enchante. Il est vrai qu'ils sont enclins à faire un peu large la part de l'action physique et qu'un peu de brutalité dans l'allure ne les effarouche pas à l'excès. D'ailleurs, ils aiment vigoureusement aussi l'action morale ; et ils devraient, semble-t-il, faire cas de l'éloquence ; c'est Barrès, cependant, un des maîtres dont ils se réclament, Barrès, l'auteur de si merveilleux discours, qui traite les discours d'*horreurs !* Mais, précisément, comme il est impossible, sans contradiction formelle, sans reniement d'une part, au moins, et essentielle, de son œuvre, qu'il rejette et blasphème l'éloquence, la boutade ne peut viser et atteindre que la contrefaçon oratoire. Et, en somme, Barrès reproche à « ces horreurs qu'on appelle des discours » une raideur conventionnelle qui paralyse l'action.

Cela dit, nous devons reconnaître qu'un penseur et un artiste, mis dans un même homme, ne se mueront pas en un orateur sans consentir des sacrifices. Au moment précis où l'on s'engage dans

le courant de la vie, on plonge d'autant dans le relatif. Cela ne veut, sans doute, pas dire que l'on renonce à l'absolu ; mais nécessairement en adaptant et en appliquant à des données concrètes, on restreint. On ne le fait, d'ailleurs, que pour prendre une revanche en assurant à la pensée un fécond épanouissement dans la vie et à la beauté le noble ministère de faire agréer le bien. Si toute la vérité ni tout l'art dont un sujet est susceptible ne peuvent tenir dans un discours, du moins, ce que les conditions auront permis d'y enfermer, grâce à cette concentration avisée, passera tout entier dans des âmes dociles et réceptives et, de là, dans les gestes, les démarches, les actions des hommes. L'idéal se contraint, mais pour s'incarner et pour vivre. Vie trouble, vie éphémère, dira l'écrivain, au prix de l'existence permanente et sereine que le livre lui aurait conférée. Sans doute ! Mais, en revanche, combien la vie que l'idée reçoit de l'éloquence est actuelle, agissante, ardente, vibrante, sonore ! Et si l'on donnait aux idées le choix entre cette éternité bienheureuse, mais aussi latente, où les établit un chef-d'œuvre littéraire, et cette furtive mais chaleureuse incorporation dans la substance humaine que leur impose un discours, peut-être qu'elles dédaigneraient ce noble Élysée pour les tumultes terrestres et diraient, comme l'ombre d'Achille, dans l'Odyssée : « J'aimerais mieux être un laboureur et servir pour de l'argent un pauvre homme qui

n'aurait pas beaucoup à manger que de commander à tous les morts ». (*Od.,* XI, 488).

Quoi qu'il en soit de la supériorité théorique de l'écrit sur la parole ou réciproquement, il n'y a rien que de légitime dans cette subordination des moyens artistiques à une fin qui dépasse la pure jouissance. L'éloquence, essentiellement mixte, en cessant de ressortir à l'esthétique seule, ne ravale point l'art dont elle tire une aide pour un but ultérieur à sa destination générale. Le but, excellent en soi, entraîne l'art dans un nouveau domaine qui a sa beauté propre, sa noblesse et sa poésie : celle de la vie même et de l'action. Et, s'il est vrai que l'œuvre d'art agit — comme il n'en faut pas douter — et, partant, est chose utile, c'est d'une manière indirecte, en élevant l'homme à un état d'émotion supérieure ; si, en particulier le chef-d'œuvre littéraire, outre ce résultat d'ordre esthétique, en produit nécessairement un autre, parce qu'il met en œuvre une matière intellectuelle, il n'en reste pas moins vrai que l'art, comme tel, ne s'emploie point à faire triompher une cause auprès d'un groupe déterminé, à un moment précis. Il peut se faire que son influence désintéressée s'étende, à la longue, davantage et pénètre plus profondément ; l'artiste, alors, portera la couronne des « doctes fronts » et le sceptre princier dans le royaume sans fin des esprits : il n'est pas le « maître de l'heure », ni le meneur des hommes. Seul, l'orateur, prenant l'em-

pire à l'instant décisif, connaît cette sensation exaltante de dominer des êtres vivants qui se donnent à lui personnellement, d'orienter des âmes vivantes vers une fin qu'il leur assigne, d'y tendre des volontés vivantes, d'engager, selon le sens qu'il a fixé, la vie collective et présente.

De cette adaptation des moyens artistiques en vue d'une fin pratique résulte un art nouveau, qui a ses lois, qui comporte des degrés. Un discours qui produit l'effet cherché par son auteur, c'est-à-dire, qui attache l'auditoire au parti proposé par l'orateur, est techniquement un bon discours, une œuvre d'art oratoire. Il y a lieu, cependant, de tenir compte de la qualité des moyens choisis, non moins que de l'habileté dans leur emploi. Nous ne parlons pas, jusqu'à nouvel ordre, des moyens illégitimes, comme l'usage du mensonge et du sophisme et l'appel aux mauvais instincts ; mais, parmi les autres, quelle inégalité de valeur ! Un succès dû principalement à de vigoureuses sonorités vocales est un succès, et légitime. Il est rare qu'il fût le seul possible — auquel cas, il faudrait l'approuver sans réserve, tout en le jugeant assez grossier. Dans presque toutes les rencontres, le succès, qui est essentiel par la définition de l'éloquence, peut être atteint de bien des manières. Or, là où « il y a la manière », il y a aussi l'art. Le chef-d'œuvre oratoire dépendra donc, à la fois, de l'excellence, en eux-mêmes, des moyens choisis et de la sûreté

d'ajustement et d'emploi pour produire la pleine persuasion. De deux discours qui, par hypothèse, mèneraient l'auditoire à un même point de détermination active, l'un peut être une œuvre élevée et noble, l'autre une œuvre assez vulgaire — sans préjudice de leur équivalence au point de vue étroitement technique.

Que les purs artistes renoncent donc à leurs dédains : en dépit des contraintes imposées par les conditions mêmes de l'éloquence et qui se compensent par les joies et les bienfaits de l'action directe, il reste une place assez large pour le jeu de la pensée et des belles émotions. Voilà pourquoi, si l'éloquence n'est pas littérature, au sens précisément esthétique du mot, elle est véritablement un art, non pas seulement en tant qu'elle produit une œuvre par un agencement ingénieux de moyens appropriés, mais encore parce qu'il lui est loisible de donner la préférence aux moyens qui appartiennent à l'art dans son acception la plus haute. Directement utile, utilitaire si l'on y tient, pratique, selon l'étymologie du terme, c'est-à-dire : agissante, l'éloquence unifie dans une synthèse très riche les exigences de deux domaines : spéculatif et actif, absolu et relatif, abstrait et concret — et les harmonise dans une œuvre vivante. Il s'ensuit que la rhétorique elle-même, à l'entendre sainement, n'est pas un code raide de procédés mécaniques et arbitraires, mais un système de lois amples, fermes

et souples comme toutes celles qui régissent la vie.

Une autre conséquence, beaucoup plus importante encore, ressort de la fonction de l'éloquence. Son intervention directe dans l'action fait de ses relations avec la morale un problème distinct de celui de la moralité de l'art. Les Anciens définissaient l'orateur : *Vir bonus dicendi peritus ;* et Vigny écrivait dans son Journal :

« Je voudrais qu'un député orateur ou un pair de » France, avant de monter à la tribune, fît son » *examen de conscience,* se demandât un instant : » Mon intention est-elle pure, sans égoïsme, sans » peur, dévouée à l'humanité et au pays ? — Suis- » je en *état de grâce* devant ma nation ? Oui... Dès » lors, je puis monter et parler ».

De Démosthène il faudrait citer presque tous les exordes pour montrer combien lui était familière cette idée que l'orateur politique, étant le conseiller du peuple, n'a le droit d'exposer que ce qu'il estime le plus avantageux pour la Cité. Nous ne dirons rien ici de ce que les orateurs sacrés ont proclamé dans le même sens : il y a pour eux des considérations d'un ordre supérieur qui compliqueraient la question. N'examinons donc le problème que du point de vue de la morale naturelle.

L'artiste, en tant qu'homme, et dans l'exercice de son art aussi bien qu'en toute autre sorte d'activité, est évidemment soumis à la morale qui régit

tous les actes humains. Une œuvre d'art immorale est une action mauvaise. Personne, sous prétexte d'art, n'a le droit de produire une œuvre de mal. Mais il y a plus : pour une raison intérieure à l'art même, une raison proprement esthétique, donc en tant qu'artiste, le peintre, le poète, le musicien, doivent s'interdire l'œuvre qui blesserait la morale. Le plaisir esthétique est, en effet, caractérisé par la sérénité : dès que s'allume l'émotion malsaine, le trouble naît, la sensualité ou toute autre passion déréglée, bouleversant l'ordre, submerge, étouffe, abolit la jouissance de contemplation qui ne s'épanouit que dans la paix. L'art ne peut donc, sans se détruire et se nier, se mettre en contradiction avec la morale. D'autre part, l'art n'est pas, nécessairement et directement, au service de la morale : qu'il la respecte, cela suffit ; mais, en la respectant, dès qu'il crée une œuvre belle, il la sert, car une œuvre qui établit l'homme dans le domaine élevé des nobles émotions est, par le fait même, une œuvre saine et bonne. Que si, par surcroît, de l'œuvre d'art, à cause, par exemple, du sujet, une grande pensée morale se dégage, c'est tout profit pour la valeur totale de l'œuvre, mais, en toute rigueur, ce surplus de richesse reste, du point de vue artistique, accidentel, comme diraient les philosophes.

Il en va tout autrement de l'éloquence. Tous les aspects, dans son cas, coïncident et il est vain de distinguer l'homme et l'orateur. Tout discours

proprement dit est un acte et ressortit, par conséquent, à la morale, non point par un détour, mais directement. Un discours ne peut donc pas être bon oratoirement et mauvais moralement ; on ne peut pas être proprement orateur en soutenant une cause mauvaise, ou même une cause bonne par des moyens mauvais. Il est, d'ailleurs, parfaitement illusoire d'introduire une autre distinction en imaginant un beau discours au service du mal : un discours étant un acte, en tant que discours, ne peut pas être maintenu dans l'ordre purement esthétique et le terme de beauté ne peut lui être appliqué, en rigueur, que dans son acception morale qui nous permet de dire : une belle action. L'orateur est une cause morale ; la moralité fait donc partie de la notion même de l'éloquence. Si l'on veut définir *complètement* l'orateur, il faut dire, comme les Anciens, qu'il est un honnête homme qui s'entend à parler en public.

On fait une hypothèse. Deux hommes, dans les mêmes circonstances, avec un art égal, mettent leur parole au service de la même cause qui est mauvaise ; mais l'un agit de bonne foi, l'autre abuse sciemment de l'éloquence ; tous deux réussissent. Les deux œuvres ne diffèrent donc que par l'intention ; or, l'intention n'apparaît pas dans le discours. Les deux discours sont donc tous deux bons ou tous deux mauvais.

Il faut répondre qu'ils sont tous deux mauvais

puisque tous deux font triompher le mal. Peu importe que ce soit par malice ou par erreur. Une faute matérielle reste une faute. Et, la fausseté de la thèse se trouvant inscrite dans l'œuvre, nous sommes à même de juger l'œuvre. Si l'on nous presse en faisant observer que nous voilà en présence d'un honnête homme qui sait parler et qui, réalisant la définition de l'orateur, n'en est, cependant, pas un, nous répondrons que cet accident, fort possible,d'erreur innocente ne peut nous émouvoir au point de nous faire éliminer de la définition de l'éloquence l'affirmation du souci moral. Il en va de même pour toute activité consciente et responsable. Autre chose est la culpabilité personnelle de l'homme qui agit, autre chose la valeur en soi de son acte. Normalement l'homme bon agit bien et cela suffit. Aussi doit-on attacher moins d'importance encore à la supposition inverse : un orateur voulant mal faire assure le triomphe du bien. Son œuvre est bonne et reste telle malgré lui. Il est coupable dans un rôle d'honnête homme. Or, il ne nous appartient, comme orateur, que par son rôle, l'intention ne regardant que lui seul. On voit par là que les deux cas, au fond identiques, ne créent de difficulté que grâce à la même méprise. L'honnêteté dont il est question dans la formule traditionnelle est celle, non de l'homme privé, mais de l'homme en tant qu'il agit par la parole sur un auditoire, et celui-ci est un « personnage », un homme public,

dont la fonction est sociale. L'honnêteté s'établit par les éléments publiquement connaissables, autrement dit, par l'œuvre même, non par l'intention secrète, inviolable à nos curiosités de critiques de l'éloquence.

II

Débordant les belles lettres par son but d'action morale, l'éloquence leur échappe encore par un autre de ses caractères : elle est « parlée ». Je sais bien qu'on a dit qu'il faut écrire comme l'on parle et que la difficulté tomberait d'elle-même si le précepte était juste ; mais personne n'ignore que de « parler comme un livre » est une des nombreuses manières de mal parler. En réalité, ni l'on n'écrit comme l'on parle, ni l'on ne parle comme on écrit, à moins que l'on n'écrive *pour parler,* ou que l'on ne sache pas écrire. Et on ne l'a jamais fait.

La chose est évidente pour les temps où l'on n'écrivait — littérairement — qu'en vers. Déjà, certainement, l'on parlait et même éloquemment puisqu'il y avait des Grecs en ces heureux jours. Et l'on continua longtemps. Nous avons là-dessus un curieux texte de Cicéron. Pour démontrer que l'éloquence est « entre toutes, une chose exceptionnellement difficile », il dit :

« J'en ai pour preuve la Grèce. Malgré son goût » passionné pour l'éloquence et la longue histoire » de ses succès et de sa supériorité en cette matière,

» plus ancienne encore est chez elle, non seule-
» ment la découverte, mais la perfection même des
» autres arts. C'est plus tard que les Grecs sont
» parvenus à la maîtrise dans l'exercice de leurs
» puissantes ressources oratoires... C'est à Athènes
» d'abord que se révèle l'orateur ; c'est là d'abord
» que le discours passe en des documents écrits.
» Cependant, avant Périclès, dont on mentionne
» quelques textes, et Thucydide, qui tous deux
» parurent, non aux origines, mais dans le plein
» développement d'Athènes, il n'y a pas une ligne
» d'écriture, du moins de quelque valeur d'art et
» de la marque d'un orateur. On pense, cependant,
» que Pisistrate, leur aîné de beaucoup, Solon, un
» peu plus ancien encore, et, ensuite, Clisthène, se
» signalèrent par une puissance oratoire remar-
» quable pour l'époque (1). »

Il semblerait, d'après ce passage, que Cicéron fît dater l'éloquence du temps où parurent des discours rédigés. Telle n'est pas exactement sa pensée. Il ne parle que de l'éloquence telle qu'il la connaît et la pratique lui-même, complètement organisée et systématisée, l'art oratoire, en un mot, avec toutes ses lois, méthodes et procédés, et exerçant dans l'État une fonction reconnue et pratiquement officielle : c'est l'éloquence savante des professionnels « entraînés » et « spécialisés » qui s'oppose à l'éloquence

(1) Cicéron. *Brutus*, VII.

spontanée, quoique très réelle, des âges primitifs. Les âges primitifs sont pour lui ceux où les discours n'étaient pas rédigés.

Il ne nous a pas dit, faute de le savoir peut-être, plus probablement parce qu'il s'en souciait peu, si, même en ces temps où les orateurs ne publiaient point leurs œuvres, ils préparaient leur parole le roseau ou le style à la main. La question lui aurait paru surprenante ! Nous, modernes, écrivailleurs infatigables, nous ne comprenons guère que la parole puisse couler sans avoir fait jaillir d'abord au moins un filet d'encre. Nous sommes gens de lettres ou même de bureau. Les Anciens étaient des parleurs qui se disposaient à parler en parlant. On a très bien montré que les Grecs — il faut toujours y revenir — aimaient peu l'écriture, et la tinrent obstinément en défiance pendant des temps très longs (1). La parole, ils l'adoraient. Et, sans doute, les hommes cultivés savaient lire et écrire, mais c'est à peine s'ils écrivaient : ils dictaient à des esclaves, ce qui leur semblait plus décent et n'était qu'une manière de parler encore ; et, au lieu de parcourir silencieusement des textes, ils « récitaient » d'ordinaire, lisaient à haute voix, ou bien se contentaient d'écouter un lecteur. En somme, à part les exercices d'école, où, probablement, on composait par écrit des exordes, des développements, des narrations,

---

(1) Butcher. *Quelques aspects du génie grec.*

des péroraisons, la préparation oratoire était essentiellement orale. On apprenait par cœur des modèles que l'on déclamait, on improvisait, on discutait ; à Rome, Cicéron nous le dit lui-même, on traduisait, oralement surtout. Le résultat devait être une mémoire verbale, qui serait prodigieuse de nos jours et chez nous, mémoire, en même temps, oratoire, puisqu'elle enregistrait le mot sonore, l'image du mot entendu et prononcé, et non point, comme dans notre système, la figure du mot écrit. L'orateur grec s'imagine à peine comme le noircisseur de papier qui parle d'après ses notes ; et, beaucoup moins encore, comme le récitateur anxieux qui lit mentalement le manuscrit glissé dans sa poche (1).

Les logographes écrivaient d'avance des discours, mais, précisément, c'était pour les plaideurs qui devaient plaider personnellement leur cause et se trouvaient parfaitement étrangers à l'art de bien dire. Beaucoup de ces profanes ne savaient, sans

(1) Un jour que je venais d'exposer ces idées dans ma classe de rhétorique, un élève me demanda malicieusement pourquoi la statue de Démosthène, dont la photographie s'étalait au mur, derrière mon dos, devant ses yeux, le représentait un papier à la main et d'autres rouleaux, dans une boîte, à ses pieds. La réponse était facile. Ce sont les restaurateurs, gens pleins de l'idée moderne d'un orateur, qui portent la responsabilité de ces papiers. La statue était manchote.... D'autres photographies de la même (!) montrent des mains jointes et tombantes, sans rouleau ni dans les mains ni sur le socle. Que les érudits décident. En attendant....

doute, pas lire ou guère, et c'était encore par l'oreille qu'ils s'appropriaient l'éloquence de l'homme du métier.

En dehors de ce cas, nous pouvons admettre que des discours anciens dont nous avons les textes, la plupart ont dû être écrits après coup. Pour ce qui regarde Cicéron, nous le savons positivement. Il en existait des notes, mais prises par des secrétaires agiles pendant qu'il parlait, et dont il usait pour la rédaction définitive, très tardive parfois.

Les habitudes ont changé notablement et le changement s'explique de lui-même par notre système d'éducation beaucoup plus livresque. La proportion des orateurs qui prennent la parole sans avoir rien écrit doit être infime ; sauf dans la chaire catholique, il est universellement reçu que l'orateur étale ses papiers, textes ou notes, et en use ; un nombre très considérable d'orateurs, dans toutes les enceintes, après avoir rédigé à loisir leur texte intégral, l'apprennent par cœur, parfois longtemps après, par un labeur distinct, et le débitent tel quel. Ravignan ne donnait-il pas comme règle générale aux aspirants prédicateurs dix années de leçons de mémoire ? Enfin, comme à Rome, sous l'Empire, quand l'éloquence était devenue de la « littérature », il est nombre de cas où le discours est lu. A part de rares parlementaires qui refondent, après coup, la sténographie de quelque improvisation, on peut dire, que, de nos jours et dans nos pays, la plupart

des orateurs écrivent leurs discours, les prononcent tels qu'ils les ont écrits, et qu'il n'est guère, en somme, de discours rédigés, sinon d'avance.

Les deux procédés, l'antique et le moderne, avec toute la formation qu'ils supposent, tendent à rapprocher le style écrit du style parlé, mais par un mouvement inverse : la « littérature » de l'homme antique, avant tout parleur, a chance d'être plus *oratoire* d'allure, et la « parole » du moderne, homme de plume et de cabinet, plus *littéraire*.

Mais il se trouve que les Anciens dont nous parlons étaient gens du midi et que les modernes sont du nord, et l'on prétend que le méridional, aimant à parler, riche de verve naturelle, s'espace jusqu'à la diffusion quand il ne doit travailler que de la langue ; et que, au contraire, impatienté par les lenteurs de la plume, il réduit son texte à l'essentiel et trouve, par paresse devant un effort qui lui pèse, la formule pleine et concise. Nous, à l'inverse, naturellement inhabiles à parler, nous nous ingénions à abréger l'épreuve, au profit de la concision verbale, quittes à nous espacer, par une triste revanche, dès que nous mettons du noir sur du blanc, opération qui nous enchante. Je crois me rappeler que cette observation est due à un Anglais. Si elle était pleinement fondée, elle corrigerait notre précédente conjecture.

Il nous faudrait des points de comparaison. Nous avons bien les sermons de Bossuet, qui sont

des préparations par écrit, ce qui déjà leur donne une allure parlée, et nous ignorons de plus, par grand malheur, en quoi les brouillons se transfiguraient dans le vol de l'aigle. De Bourdaloue, ce que nous avons, nous ne le savons pas au juste ; mais nous savons que ce n'est ni le texte tel qu'il l'a prononcé, ni le texte tel qu'il l'avait écrit ; l'édition officielle est un remaniement d'un confrère, d'après les papiers de l'orateur. L'Oratorien Adry a laissé, inscrite sur la feuille de garde d'un manuscrit qui contient un Carême de 1678, la note que voici :

« Le père François Bretonneau fut l'éditeur et » le reviseur des sermons de ses confrères, Bourdaloue, Cheminais, Giroust, et le Père La Rue » lui appliquait à ce sujet l'éloge qu'on a fait de » saint Martin : *Trium mortuorum suscitator* » *magnificus*.

» Il est certain que le Père Bretonneau a fait » beaucoup de changements dans les sermons du » Père Bourdaloue. On peut en juger par les sermons qui se trouvent dans ces deux volumes, et » qui ont été copiés du temps même de ce prédicateur célèbre. Massillon corrigea lui-même ses » propres sermons (1). Les sermons de Bourdaloue,

(1) Il les légua à l'un de ses neveux le conjurant de les garder pour son usage. Les neveux semblent une fatalité posthume pour les grands prédicateurs.

» tels qu'ils sont imprimés, sont en partie l'ouvrage
» du P. Bretonneau, et lorsque l'on cite Bourda-
» loue, on ne peut point assurer que le passage que
» l'on emprunte, soit de celui-ci, ou s'il est de son
» éditeur (1). »

On ne peut point assurer, non plus, que le texte des manuscrits soit de l'orateur ou s'il est des copistes, qui certainement prenaient quelques libertés. Et il en va toujours ainsi : ou Bossuet laissant traîner à tous les hasards des brouillons sublimes, ou Bretonneau rédigeant Bourdaloue, ou Massillon publiant un texte revu et définitif, — sans parler de Fénelon nous léguant un sermon écrit et le souvenir d'innombrables improvisations. C'est fort naturel. Mais c'est grand dommage pour nous. Il est piquant, après cela, de lire, dans les plus graves histoires littéraires, des jugements décisifs sur le style et la langue de Bourdaloue ; d'apprendre de Brunetière que le style de Bourdaloue, comme le style de Molière, est un style « parlé » ; que « Bourdaloue n'est peut-être « incorrect » ou « négligé » que de ce qu'il a de parlé et d'oratoire dans le mouvement de son style (2) ».

Ce que je regrette, précisément, c'est de ne pas posséder, de quelques grands auteurs, qui aient été,

---

(1) Chefs-d'œuvre de Litt. rel. *Sermons du Carême de 1678*, Int. par E. Griselle.

(2) Brunetière. *Hist. de la Litt. franç. classique*, t. II, *Bourdaloue*

à la fois, grands orateurs et grands écrivains, des textes assez étendus et nombreux — parallèles, les uns parlés, les autres écrits, pour être à même de saisir sur le fait la différence entre les deux styles, imposée par les conditions différentes.

Résignons-nous encore à conjecturer.

A première vue, en comparant les conditions auxquelles l'orateur et l'écrivain chercheront d'instinct à s'adapter, on serait tenté de résoudre le problème comme suit. Pour communiquer son idée, l'écrivain ne dispose que des mots silencieux de son texte ; l'orateur par la voix, la mimique, le geste — interprétation continue, enrichissement, prolongement du texte — peut lui faire dire, sans en modifier la lettre, infiniment plus. Les mots prennent, dans le second cas, une valeur de circonstance qui en multiplie la puissance de signification. A égalité de contenu verbal, le style parlé exprime une foule de choses que perd le style écrit. D'où cette conclusion : le texte écrit devant suppléer et ne le pouvant qu'au moyen des mots, il faut prévoir qu'il sera, comparativement, verbeux. Il sera plus long de communiquer par écrit que de vive voix un même fonds d'idées.

Or, il y a au fond de nous-mêmes une invincible répugnance à admettre qu'il en puisse être ainsi. La représentation qu'évoque à notre esprit l'idée même d'écrire, par opposition à l'idée de parler — si nous nous sentons d'ailleurs en pleine possession

du sujet — c'est l'image d'un effort qui ramasse, resserre, tende, aussi bien le détail de l'expression que l'ordonnance de l'ensemble. La plume opère un triage plus sévère, un choix plus restreint qui ne retient que le définitif. Tel est le labeur d'écrire qui consiste en une contrainte volontaire et laisse une satisfaction résultant du contrôle plus strict. Au prix de l'écriture consciente, la parole improvisée nous apparaît comme un épanchement un peu lâche d'éléments mélangés.

A cette expérience personnelle d'autres expériences apportent leur confirmation. Il nous est parfois arrivé, après avoir joui d'une heureuse improvisation d'un orateur brillant, d'en lire, à loisir, le lendemain, le texte sténographié, sans remaniements, sinon sans retouches. L'impression est, d'ordinaire, celle d'un mécompte. Je ne parle pas, évidemment, de tout ce que l'œuvre doit perdre en devenant ce document muet, après avoir été la chose vivante et sonore de la veille : cet effet-là, nous pouvons le corriger par le souvenir. Non, c'est le texte même qui nous déçoit, par ses négligences, ses inégalités, ses lenteurs, ses longueurs. Autour de formules vigoureuses et nettes, qui nous ont paru décisives et nous semblent, à présent, sommaires et quelque peu brutales, s'étendent des phrases sans exactitude, ni relief, ni nuances, toutes tissues d'à peu près, qui finissent par traduire l'idée, mais par la voie des tâtonnements. C'est comme un dessin

flou où s'accusent avec excès des traits durs et schématiques ; c'est comme, vue de près et à la froide lumière du jour, une peinture de décor, jetant sur un fond vague et mou, la tache exagérée qui « mangera » tout le reste, au feu des herses, et déterminera « l'effet ».

Notre première analyse était certainement défectueuse. Parmi les différences dans les conditions faites à la parole et à l'écriture, nous avons insisté outre mesure sur l'isolement du texte écrit qui, dépouillé de son normal accompagnement de la voix et du geste, devrait chercher une compensation dans une sorte de déploiement verbal. Là résidait l'erreur. La compensation se produit surabondamment, mais d'une autre manière : grâce à l'attention recueillie et concentrée sur le texte isolé. Même dans les circonstances les plus favorables, une attention collective reste toujours une attention diffuse ; d'autre part, l'effet même des sonorités et de la mimique oratoire distrait l'esprit de la valeur précise des mots, qui n'arrivent pas isolés, mais dans un enveloppement de musique et de mouvement comme un tout complexe. Il y en a qui ne sont nullement perçus quant à leur sens individuel, mais passent dans le flot chantant, avec d'autres, par un entraînement d'ensemble ; il y en a qui prennent une signification exceptionnelle, toute relative à leur accompagnement extérieur et à l'excitation émotive et imaginative de l'instant. De là, tout à la

fois, l'endurance aux éléments insignifiants en soi et la satisfaction excessive devant des maximes ou des formules en soi inexactes. Au contraire, à la lecture, dans le silence de l'attention suivie, chaque mot du texte, par l'effort personnel qu'il réclame, arrête sur soi l'esprit critique et il garde, sans doute, une valeur relative — sans quoi le style ne serait pas possible — mais relative exclusivement au contexte, et il possède en même temps, sans conteste, une valeur absolue plus considérable. Le mot existe en lui-même et pour lui-même ; on l'examine, on le scrute ; si l'effort d'attention lui est défavorable parce qu'il ne dit rien, ou dit trop peu, ou dit mal, on s'impatiente, on lui en veut. Le style écrit doit être « essentiel » — relativement, au moins, au style parlé.

Il s'ensuit, non seulement qu'il ne faut pas écrire comme on parle, mais, si l'on a bien parlé, qu'il faut, quand on rédige son discours, l'écrire autrement pour qu'il fasse à la lecture l'effet qu'il avait produit à l'audition. Telle était la pratique ancienne: certainement, en tout cas, celle de Cicéron. Quant aux orateurs modernes qui écrivent d'avance, en se représentant l'effet de leur texte parlé à mesure qu'ils l'écrivent, qui, en rédigeant, s'entendent, il est à craindre ou que leur éloquence ne soit, à l'audition, trop tendue, ou leur texte trop « oratoire » à la lecture.

On trouve dans le Journal de Vigny :

« Dans l'antiquité, qui perdait une représenta-
» tion de Cicéron perdait tout ; aujourd'hui, on se
» dit : « Je ne l'ai pas entendu ce matin, qu'im-
» porte ? Je le lirai demain. »

Il est exact que la sténographie du texte cicéronien ne paraissait pas le lendemain dans le journal ; mais, souvent, nous l'avons dit, le public ne perdait rien pour attendre et nous, du moins, nous y avons gagné de lire des chefs-d'œuvre. Ce que l'on perdait, ce que nous regretterons toujours, c'est la « représentation ». Tandis que, de nos jours, assez ordinairement, la perte est nulle, par la raison que l'orateur n'a pas donné de représentation. Est-ce vraiment le journal qui en est responsable ? Vigny le pensait ; car il faisait précéder son observation de cette prophétie : « La presse dévorera l'éloquence ; elle l'a déjà mangée à demi ». Je crois plutôt que, si la presse a contribué pour sa part à ralentir la course aux discours, d'autres raisons plus générales avaient déjà découragé l'élan.

Dans l'antiquité, les conditions de l'éloquence imposaient à quiconque prétendait parler en public des qualités et, par conséquent, un « entraînement » d'acteur. Comme l'acteur d'alors, il lui fallait souvent parler en plein air, devant des foules immenses, voire en place publique, parmi le va et vient, les bruits de la rue, la rumeur de la vie affairée.

L' « optique », comme disent les gens de théâtre, s'en trouvait grandement modifiée. L'orateur devait amplifier son jeu, son geste, sa voix. Dans ce cadre élargi, l'homme de lettres moderne, gainé d'un habit noir aux formes géométriques, souvent myope et condamné au lorgnon, maigre et nerveux, habitué à l'acoustique des enceintes réduites et closes, aurait fait figure bien malingre et chétive. Oserions-nous dresser au Pnyx, devant la vaste esplanade, où se pressaient des milliers d'Athéniens, drapés comme des statues, entouré des collines, environné des monuments de l'Acropole, dominant la mer hellénique, le plus disert de nos orateurs ? Il faut bien le dire, au prix de l'éloquence antique, la moderne n'est jamais qu'une causerie.

Ne fût-ce que pour se faire entendre, l'orateur des forums et des agoras devait être robuste, vigoureux et puissant ; il lui fallait des sonorités et du souffle. La légende a consacré les laborieux exercices de Démosthène ; Cicéron qui, à la faveur d'incessantes excuses, ne cesse de nous livrer ses confidences oratoires, nous avoue que, après deux ans de plaidoiries, il restait « maigre, faible, de cou trop long et trop mince ». Ses amis lui conseillaient de renoncer à l'éloquence. Il n'en fit rien ; mais il prit des leçons. Après deux ans, il était transformé : il savait ménager sa voix et son souffle ; il avait de vigoureux poumons et un embonpoint raisonna-

ble (1). Il a pris le soin pieux de léguer à la postérité les noms de plusieurs comédiens ou rhéteurs qui avaient dirigé ses efforts ; et nous savons à quels exercices, rythmés et soutenus par la flûte, les élèves étaient soumis. Jusqu'à l'âge de quarante et un ans, Cicéron continuait à « déclamer » en grec, et, l'année de sa mort, à soixante-quatre ans, il « déclamait » encore en latin. Il n'y a, de nos jours, que les virtuoses du chant, de l'archet ou du clavier qui s'astreignent à un entraînement aussi intensif et aussi continu. Il le fallait bien, sans doute : le débit oratoire était presque un chant, un immense solo, sur une grand'place, devant tout un peuple ; une longue et brillante mélopée avec ses cadences régulières, son rythme distinctement scandé, ses renflements déchaînant les sonorités éclatantes, ses adoucissements attendris et prolongés, ses colères, ses gaietés, ses grâces : le tout mimé du visage et du corps entier, harmonieusement, mais avec le grossissement nécessaire pour demeurer expressif à distance, pour parler encore là-bas où n'arrivait qu'un écho des paroles, comme une mélodie qu'interprétaient les yeux. L'homme qui, des heures durant, dans un pareil décor, en captivant aux charmes de son récitatif des milliers de gens du

(1) Cicéron. *Brutus*, XCI.... « *lateribusque vires et corpori mediocris habitus accesserat* ». Il paraît que Gambetta exigeait pour l'orateur « de la panse et de la gueule ».

midi, tous chanteurs, les tenait à la fois, ces méridionaux, tous acteurs, le regard émerveillé par l'ample, mouvante, démonstrative beauté de sa toge blanche, de son bras, de sa main, de son visage, celui-là donnait une représentation dont rien ne nous rendra l'impression. Aussi ne disait-on pas : plaider une cause ; on la « jouait », *agere causam ;* l'*action* était, pour Démosthène, le premier, le second et le troisième point de l'éloquence et, pour Cicéron, selon Quintillien, « le langage ou l'éloquence du corps (1). »

Brunetière, à ce propos, s'insurge :

« L'éloquence... n'a besoin, pour être l'éloquence, » ni de la splendeur des mots, ni de l'originalité des » images ou de leur éclat, ni de la profondeur » même des idées. Elle n'est pas non plus le « corps » qui parle au corps ». Et peu importe que Bour» daloue ait fait ou non des gestes, s'il est vrai que » son action, son geste, son intonation sont comme » impliqués dans le mouvement même de sa phrase, » car c'est là ce qui est proprement oratoire (2). »

Peu importe ? — Aujourd'hui, et à Brunetière, qui s'ingénie à retrouver et à définir ce qu'il y a d'éloquence de Bourdaloue dans les textes de Bretonneau ! Sans doute ! Mais il importait au public,

(1) Sous l'influence du latin, on employait « action » dans le sens de « discours » au XVII[e] siècle. Exemple : « Comme j'ai dit en cette action ». BOSSUET. *Félicité des saints*, 1648.

(2) BRUNETIÈRE. *Hist. de la Litt. Franç.*, *Bourdaloue.*

et au succès, et, par conséquent, à l'éloquence de Bourdaloue. L'éloquence de Bourdaloue ne résidait pas là *principalement,* moins encore *essentiellement,* nous le savons tous, parce que Bourdaloue était un orateur de qualité éminente ; mais cela lui appartenait *proprement,* parce que l'action, avec son effet, même physique et matériel, fait partie de l'éloquence vivante. Que cela dépitât Brunetière, il est possible, et cela peut-être l'honore et nous l'en estimons davantage ; ce n'est cependant pas assez pour nier l'évidence. La personne physique de l'orateur appartient au public, comme celle de l'acteur, et entre comme élément dans son éloquence. Brunetière le savait bien. Des journalistes malicieux avaient relevé ses efforts infructueux pour corriger par certaines élégances des disgrâces naturelles.

Il faut savoir prendre son parti de la nature des choses. Il est pénible d'admettre que « rien ne réussit comme le succès ». Cependant, c'est là un fait. C'est un autre fait que le succès oratoire est dû, parfois, à un ensemble de dons extérieurs — sinon uniquement, du moins, principalement. Un troisième fait, c'est que ces talents, d'ordre inférieur, peut-être, contribuent à l'éloquence et, donc, sont des moyens oratoires. Leur absence totale est incompatible avec l'éloquence ; chacun de leurs défauts doit être compensé ou racheté, sans que, d'ailleurs, la somme idéale, la « quantité » d'élo-

quence demeure finalement la même. Quand donc nous voulons déterminer les *lois* de l'éloquence, c'est-à-dire les relations permanentes entre les éléments essentiels qui la constituent, nous devons tenir compte de la personne physique de l'orateur. Pascal avouait que « le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de face » ; or, l'orateur est un homme-orchestre qui s'exhibe aussi bien qu'il se fait entendre : pour être complet, il doit être aussi beau à voir qu'à écouter. Comme il n'est jamais parfait, une fois l'accord établi par le succès sur la question de quantité, la question de *qualité* reste ouverte, et, en un sens, c'est à la postérité qu'elle ressortit. Les Brunetière ignorent les triomphes oratoires remportés par un « beau timbre » et un « physique avantageux ». Ils ont raison, puisque tout en a péri, parfois même le souvenir, et qu'ils jugent ce qui de l'éloquence demeure ; ils ont tort de le bannir de l'éloquence, puisque ç'a été de l'éloquence ; et ils ont tort, peut-être, avec leurs contemporains trop *lettrés* de lui prodiguer leurs dédains : un beau corps qui exécute de beaux mouvements au rythme d'une belle voix est, après tout, une belle chose et bien humaine. Les Grecs, dont on n'est pas obligé d'aimer, encore moins de professer le naturalisme, n'auraient pas été embarrassés pour justifier, au nom de l'art seul, l'intérêt qu'ils accordaient à ces dehors de l'éloquence. Les Romains, qui partagè-

rent leur goût, y ajoutèrent un souci de tenue dans l'exercice d'une fonction publique. Cette harmonie de toute la personne extérieure, Roscius la présentait à Cicéron, son élève, surtout comme une convenance, comme une décence parfaite, comme une grâce noble de la parole officielle : *decor*. De nos jours il pourrait sembler, à voir le succès des photographies d'hommes célèbres, et, parmi eux, des orateurs et conférenciers, que la foule, sinon les critiques, porte à la personne humaine, aux traits du visage, tout au moins, un intérêt plus vif encore qu'aux temps lointains de l' « eurythmie ». On s'aperçoit vite que cette ardeur même dénonce une altération : l'intérêt n'est fait que de curiosité ; il n'a rien d'une recherche sereine de la perfection artistique.

Cette intervention de l'homme met, vu nos usages, l'œuvre oratoire à part de toutes les autres formes d'activité littéraire. Cela seul suffit à nous justifier de notre insistance. Nous n'avons cependant pas épuisé la question. Car, si l'orateur *paraît,* presque jamais il ne se présente seul : il est précédé de son double ; il en est escorté ; il en reste, au moins quelque temps, accompagné et ce lui est, selon les cas, une aide ou une gêne. Son double n'est pas autre chose que l'idée que nous nous sommes faite de lui.

De l'éloquence de Bossuet se dégage une impression autoritaire, impérieuse, dominatrice. Nous qui

lisons ses discours, nous évoquons spontanément une image conforme à cette impression. Nous procédons inconsciemment de la sorte au cours de toutes nos lectures et nous meublons l'imagination de toute une galerie de portraits où les auteurs prennent des traits harmonisés aux caractères de leur œuvre. Nous pouvons savoir par ailleurs que le type organisé en nous par un instinctif besoin d'unité se trouve, en grande partie, arbitraire : il n'importe ! Cette érudition étrangère n'impose point à notre attention, durant la lecture même, l'actuelle présence de l'homme tel qu'il fut en réalité. J'ai beau savoir quel fut Veuillot, quel fut de Maistre, je ne connais, le long de leurs pages, que le polémiste impitoyable et le hautain docteur, quitte à les trouver charmants et tout aimables quand je passe à leurs lettres intimes. Mais il paraît que c'était la bonté, presque la bonhomie de Bossuet qui exprimait le mieux sa personne pour ses contemporains. Et nous avons vraiment grand peine à nous définir l'effet que devait produire d'un tel homme une telle éloquence. S'il n'a pas été pour ses auditeurs l'orateur hors de pair, l'éloquence faite homme, qu'il est devenu pour ceux qui ne l'entendirent jamais, n'en faudrait-il pas chercher dans ce contraste au moins une des raisons ?

De même qu'un auteur peut n'être pas l'homme de son style ou de son œuvre caractéristique, un

orateur peut n'être pas l'homme de son personnage. Il en résulte un réel malaise, de même genre exactement que celui que, parfois, cause au théâtre l'acteur d'un rôle trop connu d'avance. Il faut quelque temps au moins pour que l'homme réel supplante et absorbe son double. Au contraire, si la personne répond pleinement au personnage, l'effet total est renforcé d'autant. Et ceci se vérifie dans tous les ordres de mérite. Un homme qui passe, et à raison, pour très intelligent, peut n'en avoir pas l'air ; un esprit très distingué n'animer qu'un visage vulgaire ; un ascète, connu comme tel, ne donne-t-il pas quelquefois l'impression d'un bon vivant ? En revanche, nous avons tous lu l'histoire de pécheurs fondant en larmes et soudainement convertis pour avoir vu prêcher un Saint dont ils ignoraient la langue : en dehors d'une action spéciale de la grâce, le phénomène s'expliquerait encore par la présence personnelle ajoutée à l'attente. Quiconque veut agir sur les foules le sait, ou doit l'apprendre : il est acteur ; il lui faut se composer physiquement, intellectuellement, moralement d'après le rôle qu'il a choisi. Démosthène revient souvent sur l'idée qu'on n'était pas forcé de devenir orateur, c'est-à-dire, chez lui, homme de politique active ; mais que, une fois engagé dans la carrière, on est obligé de la courir dignement. L'orateur est captif de son personnage : il doit savoir, comme l'acteur, « se faire une tête »

III

Nous sommes amenés tout naturellement à traiter une des questions les plus discutées parmi celles qui intéressent l'éloquence. L'éloquence est, comme disait Brunetière, un genre « commun » ou, en d'autres termes, conditionné, en partie, par l'auditoire. Tout le monde, là-dessus, est d'accord et ce n'est pas merveille. Où l'on se divise jusqu'à la formelle contradiction, c'est sur la valeur intellectuelle et morale des hommes assemblés.

On cite le mot de Bossuet : « Ce sont les auditeurs qui font les prédicateurs » ; et l'on triomphe ! Il suffit de lire ce qui suit pour saisir la vraie pensée de l'orateur : « Dieu donne par ses ministres des enseignements convenables (c'est-à-dire proportionnés) aux saintes dispositions de ceux qui écoutent ». Ceci est une thèse théologique étrangère à la question qui nous occupe. Outre le *discours pour la profession de Melle de la Vallière,* on la retrouve dans le *sermon sur la Prédication* et dans celui *sur l'unité de l'Église.*

On cite le mot de Cicéron : « Toujours l'éloquence des orateurs a trouvé sa règle dans le jugement des auditeurs » (1). Voilà qui semble un bel éloge des assemblées. Mais le contexte établit nette-

(1) *Semper oratorum eloquentiae moderatrix fuit auditorum prudentia.* CICÉRON. *Orator,* 8.

ment qu'il n'est question ici que de « goût ». Ensuite, par les applications qu'il fait lui-même de son axiome, Cicéron se garde bien de reconnaître aux assemblées, comme telles, une supériorité de goût. Il se borne à affirmer, d'un point de vue particulier, ce que tout le monde admet en général : que l'auditoire conditionne l'éloquence. Cela ne va pas à notre propos.

Voici deux notes de Vigny dans son journal :

« La conscience publique est juge de tout. Il y » a une puissance dans un peuple assemblé. Un » public ignorant vaut un homme de génie. » Pourquoi ? Parce que l'homme de génie devine » le secret de la conscience publique. La con- » science, *savoir avec,* semble collective et appar- » tient à tous ».

Cela paraît assez décisif, malgré une certaine indétermination du mot « public » ; mais toute confusion est absente du passage que voici :

« Il est dit que jamais je ne verrai une assemblée » d'hommes quelconques sans me sentir battre le » cœur d'une sourde colère contre eux, à la vue de » l'assurance de leur médiocrité, de la suffisance » et de la puérilité de leurs décisions, de l'aveugle- » ment complet de leur conduite ».

Vigny est un aristocrate ! Entendons un partisan de la démocratie :

« Cette publicité au grand jour de l'Agora est une » redoutable épreuve pour les idées : le bon sens

» collectif, souvent supérieur à celui des indivi-
» dus, selon la remarque d'Aristote, passait au cri-
» ble les opinions et fortifiait les opinions de cha-
» cun ».

« Il y a une moralité collective de la foule, selon
» l'observation d'Aristote, qui est supérieure à la
» moralité de beaucoup de ceux qui la compo-
» sent » (1).

Allons donc voir, dans Aristote, où l'on nous renvoie, au livre III, chapitre 11, de la Politique...

Eh bien, Aristote ne dit pas tout à fait cela. Il pose un problème : A qui faut-il confier le pouvoir, à la multitude ou à une élite restreinte ? Le problème, fait-il observer, peut se poser, car :

« *Il est possible* que cette multitude, dont chaque
» individu est de peu de valeur, par leur réunion,
» l'emporte en valeur sur des hommes d'élite, non
» pas à titre individuel, mais collectivement...
» Comme ils sont nombreux et que chacun possède
» sa petite part de vertu et d'intelligence, de même
» que leur groupement fait en quelque sorte de
» cette foule un seul homme aux bras, aux pieds, aux
» sens multiples, ainsi en va-t-il pour la moralité et
» l'intelligence. Telle est aussi la raison pourquoi
» la foule est meilleur juge des œuvres des musi-
» ciens et des poètes : chacun isolément juge un
» élément isolé, l'ensemble est jugé par l'ensemble.

(1) A. Croiset, *Les Démocraties antiques*.

» Seulement, il y a entre les hommes de valeur » personnelle et les unités de la foule la même diffé- » rence qui existe entre ceux qui sont beaux et ceux » qui ne le sont pas, ou les choses exprimées par la » peinture et les choses réelles : la réunion en un » seul des éléments épars (car un œil, pris isolé- » ment, peut être plus beau que celui de la pein- » ture, et de même, chez un autre, un autre trait).

« Or donc que cette différence entre la foule et une » élite puisse se rencontrer en tout peuple et tout » pays, ce n'est pas certain ; à vrai dire, il semble » évident que c'est impossible de plusieurs : sinon » le raisonnement pourrait s'appliquer aux bêtes ; » or quelle différence y a-t-il entre les bêtes et cer- » tains hommes ? Mais rien n'empêche que ce qui » a été dit soit vrai de telle multitude donnée ».

Il résulte de ce texte — un peu long, assez obscur, mais si intéressant ! — que, d'après Aristote, *par un effet de totalisation,* le « bon sens collectif » et la « moralité collective » peuvent, dans certain cas, l'emporter sur ceux d'individus de valeur personnelle, et que, par conséquent, dans ces mêmes cas, le système démocratique peut être préférable au système aristocratique. Nous n'entrerons pas dans la question politique, étrangère à notre sujet ; nous soulignerons seulement cette assimilation aux bêtes de certains hommes, qui sont, évidemment, les « barbares », et nous comprendrons qu'Aristote ne reconnaît de valeur à la foule

que si elle est comparable à celle d'Athènes, à laquelle, non moins évidemment, il pense. Or, cette foule, il faut s'en souvenir, est, à bien des points de vue, ce que nous appellerions une aristocratie, auprès de ce que nous appelons, en nos démocraties modernes, le peuple, la masse. De plus, quand Aristote examine, un peu plus bas, quelle part peut être remise, dans l'organisation de la Cité, à la foule proprement dite, c'est à dire « aux gens sans fortune personnelle et sans mérite aucun », il estime qu'il ne faut les admettre à participer qu'aux délibérations et aux jugements. Et la justification de cette mesure n'est empreinte que d'un enthousiasme assez modéré : « Réunis tous ensemble, ils ont un sens suffisant et, mêlés à ceux qui valent davantage (aux aristocrates) ils sont utiles à la Cité : c'est ainsi qu'une nourriture grossière mélangée à des aliments fins rend l'ensemble plus avantageux que la petite portion toute seule ».

En somme, quelle que soit la valeur qu'Aristote reconnaisse, relativement, à la foule grecque ou, mieux encore, à la foule athénienne, il paraît bien se résigner, comme à un moindre mal, à son intervention. « Il est dangereux, dit-il, de lui refuser toute participation ». Et il s'accorde pleinement avec Démosthène qui a caressé la foule d'Athènes des éloges les plus aimables, mais sans dissimuler que son jugement final sur elle était plutôt sévère. Il perce beaucoup de dédain dans les formules les

plus louangeuses de ces démocrates-là : au prix d'un homme éminent, la foule, pour l'intelligence et pour l'action, ils ne l'acceptent, en fin de compte, que comme un pis-aller.

Il est un point essentiel de cette théorie des foules que la psychologie actuelle n'admet plus : c'est le prétendu phénomène de totalisation.

« .... Dans l'agrégat constituant une foule, il n'y » a nullement somme et moyenne des éléments, » mais combinaison et création de nouveaux carac- » tères ».

On constate, en effet, facilement les différences entre l'individu en foule et l'individu isolé. Et voici comment on l'explique :

Il y a d'abord mise en commun de certains éléments, surtout inconscients, par quoi les individus se ressemblent : ce sont principalement les qualités générales du caractère qui sont « possédées à peu près au même degré par la plupart des individus normaux d'une race ». Au contraire, les éléments individuels, particulièrement les qualités intellectuelles natives et développées par la culture personnelle sont incapables d'entrer dans le trésor collectif. « Cette mise en commun de qualités ordinaires nous explique pourquoi les foules ne sauraient accomplir d'actes exigeant une intelligence élevée. Les décisions d'intérêt général prises par une assemblée d'hommes distingués, mais de spécialités différentes, ne sont pas sensiblement supérieures aux

décisions que prendrait une réunion d'imbéciles. Ils peuvent seulement associer, en effet, ces qualités médiocres que tout le monde possède. Les foules accumulent non l'intelligence mais la médiocrité ».

De cette médiocrité collective se dégagent les caractères nouveaux, par suite et du sentiment de puissance que communique le nombre, et de l'anonymat qui abolit le sens de la responsabilité personnelle, et de la contagion mentale et de l'extrême suggestibilité, qui orientent dans une même direction les idées et les sentiments. Comme conséquence finale apparaît l'impétuosité à tranformer en actes les idées suggérées. L'homme en foule redevient donc un instinctif. « Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs, dont le rapproche encore sa facilité à se laisser impressionner par des mots, des images, et conduire à des actes lésant ses intérêts les plus évidents (1). »

---

(1) Deux notes de Vigny dans son Journal :

« Les assemblées ont des passions de parterres de théâtres. Elles » sont prudes sur certains points et se tiennent pour insultées à » tout moment. Il faut prendre avec elles des précautions oratoires » et les préparer aux vérités que l'on dirait tout à coup à chacun » des membres. »

« Les Anglais ont un proverbe qui dit que les *corps* n'ont point » d'honneur. En effet, *ce qui insulte tout le monde* n'insulte *per-* » *sonne*. C'est la consolation que se donne une assemblée pour mal » agir et contre la morale publique et contre la loi naturelle quel- » quefois. Un despote est responsable sur sa tête et sur son cœur. »

« Concluons... que la foule est toujours intellec-
» tuellement inférieure à l'homme isolé. Mais au
» point de vue des sentiments et des actes que ces
» sentiments provoquent, elle peut, suivant les cir-
» constances, être meilleure ou pire. Tout dépend
» de la façon dont on la suggestionne » (1).

Je m'attends à l'objection : A supposer même qu'il faille admettre sans réserve observations et conclusions, le critique les restreint au cas qu'il nomme « foule psychologique organisée », et fait remarquer que « le fait que beaucoup d'individus se trouvent accidentellement côte à côte » ne leur en confère pas les caractères. Évidemment ! « Mille individus réunis au hasard sur une place publique sans aucun but déterminé ne constituent nullement une foule psychologique ». Sans doute. Mais un auditoire, un public est déjà une foule, au moins initialement, par le seul fait qu'il est uni dans un dessein commun : celui d'entendre un orateur ; de plus, dans la plupart des cas, il est groupé par d'autres intérêts encore, par exemple, à l'église, au parlement, à la cour d'assises. Il y a là, « en puissance », une foule, hétérogène ou homogène, dont l'orateur doit précisément faire une foule « en acte », c'est-à-dire cette collectivité psychologiquement unifiée, envahie par une sorte d'âme, transitoire, sans doute, mais vive et puissante. L'orateur

(1) G. Le Bon. *Psychologie des foules.*

organise en foule proprement dite les éléments de foule que représente un auditoire. Et ainsi l'orateur, toutes proportions gardées et précautions prises, peut être considéré comme un meneur.

Cette conclusion qui, présentée à part, ne laisse pas de choquer par un air de brutale généralisation, il faut cependant reconnaître que toute la rhétorique la suppose implicitement. Comment expliquer, en effet, le caractère à la fois élémentaire et précautionneux de la dialectique oratoire, sinon par l'adaptation à une intellectualité sommaire et paresseuse ? Comment ne pas reconnaître dans la part faite au mot, à l'image, à l'émotion, l'aveu pratique d'une tendance à surprendre par entraînement bien plus qu'à conduire par raison ! C'est ce qu'il nous reste à considérer.

IV

Pascal, qui savait bien « que l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre » et qui croyait qu'il y a « des règles aussi sûres pour plaire que pour démontrer », a déclaré, en même temps, qu'il n'était pas capable d'en traiter. Et c'est vraiment regrettable. Il aurait renouvelé toute la rhétorique, en profondeur. Il suffit, pour l'entrevoir, de commenter quelques formules qu'il a laissées.

« L'art de persuader a un rapport nécessaire à la
» manière dont les hommes consentent à ce qu'on

» leur propose et aux conditions des choses qu'on » veut faire croire. »

Voilà, posé du premier coup, le caractère essentiellement relatif de l'éloquence dont nous avons parlé plus haut.

« Personne n'ignore qu'il y a deux entrées par où » les opinions sont reçues dans l'âme, qui sont ses » deux principales puissances, l'entendement et la » volonté. La plus naturelle est celle de l'entende-» ment, car on ne devrait jamais consentir qu'aux » vérités démontrées ; mais la plus ordinaire, » quoique contre la nature, est celle de la volonté ; » car tout ce qu'il y a d'hommes sont presque » toujours emportés à croire non pas par la preuve » mais par l'agrément. Cette voie est basse,indigne » et étrangère : aussi tout le monde la désavoue. » Chacun fait profession de ne croire et même de » n'aimer que ce qu'il sait le mériter. »

Tout homme a la prétention d'être normal et les prétentions communes à tous les hommes se fortifient quand les hommes s'assemblent, constituant déjà une foule à l'état latent. Un auditoire aura donc, et ombrageusement, la prétention d'être raisonnable et même rationnel, et, par conséquent, raisonnant, sinon raisonneur. D'autre part, tant que la « foule » n'est qu'à l'état de formation, les aptitudes individuelles agissant encore, le public possède, irrégulièrement répartie, mais utilisable, une certaine faculté de raisonnement qui va baisser

à mesure qu'il s'unifiera plus complètement, jusqu'à cette médiocrité bienheureuse où tous les esprits fraternisent. D'où il s'ensuit deux choses : la première, qu'un orateur affectera de raisonner, et la seconde, que la valeur de ses raisonnements sera d'un ordre peu élevé.

Un premier indice de ce goût, de ce besoin ou de cet instinct de raisonner, naturel à tout orateur, nous est fourni par la multiplication spontanée des particules dialectiques dès qu'il ouvre en public la bouche. La plupart des improvisateurs les déversent avec intempérance, inconscience et vigueur. Cela dégénère facilement en « tic », d'autant plus révélateur de la tendance que l'usage de ces petits mots traîtres est plus arbitraire. Il y a l'orateur du *car* et celui du *par conséquent*.

Un second indice est l'affectation, tout instinctive aussi, de l'ordre et des divisions, que marque le relief accordé aux formules de jointure. Il y a l'orateur du « tout d'abord » et des adverbes de numération. La rhétorique antique a regardé longtemps comme un progrès les distinctions nouvelles de parties annoncées par des formes spéciales du langage, et tel maître est resté fameux pour avoir inventé une subdivision oratoire.

Le discours en trois points est, autant qu'un procédé pratique,une flatterie traditionnelle à des gens qui prétendent distinguer pour ne point confondre. Le procédé peut s'user et faire place à d'autres jus-

qu'à l'inverse, qui revient finalement au même et qui consiste à signaler après coup le bel ordre qu'on a suivi. Mais, de l'ordre, il en faut, il faut surtout qu'il s'en montre, parce que de « consentir » sans savoir pourquoi, c'est « contre la nature » et « tout le monde désavoue » cette voie qui est « basse, indigne et étrangère ».

D'ailleurs, l'orateur ne se contente pas de faire constater son souci de prouver : il existe des preuves oratoires, des démonstrations oratoires, une dialectique oratoire. L'adjectif est ici indispensable, et voilà qui donne tout de suite à penser. Car enfin une preuve est une preuve, une démonstration est une démonstration et la dialectique est la dialectique. Question de forme ? Question de forme, d'abord, sans doute aucun. La forme scolastique est, comme son nom l'indique, faite pour l'école et n'en peut guère sortir sans paraître étrange, et même « étrangère ». Il y a des cas, assez rares, où elle se trouve être la forme artistique par excellence. Un syllogisme très simple, dans toute sa nette rigidité, donne l'impression de la logique parfaite et garde assez d'élégance abstraite pour bénéficier de son dédain apparent de toute élégance. C'est simple affaire d'art. Mais, si la forme seule était en cause, démonstration « oratoire » voudrait dire, ni plus ni moins, réductible à la démonstration rigoureuse ou scientifique. Et il est parfaitement exact que, la logique étant la logique, la démonstration oratoire

n'est pas une démonstration si elle résiste à cette transformation. Cependant, il faut bien avouer que l'indispensable adjectif exprime plus et autre chose.

Sans doute, l'orateur — et il le faut bien — construit sa démonstration selon les mêmes lignes générales que le philosophe, mais on s'aperçoit vite que, parmi les preuves particulières dont il l'appuie, il trahit une prédilection pour celles dont le philosophe, d'instinct, se méfie. Ses préférences vont, d'une manière très marquée et très ordinaire, à l'argument d'autorité, à la preuve par analogie. Or, l'argument d'autorité est un appel à la foi, et la foi, quelque fondée qu'elle soit en raison, implique un abandon de la raison en face de l'objet directement en cause. Elle lui substitue, en revanche, une attitude de respect et de vénération qui peut être très résolue sans cesser d'être obscure. Le sentiment, l'émotion inclinent l'intelligence à l'adhésion sans lui avoir imposé un bien grand effort et en lui laissant l'illusion du contrôle. L'analogie, elle, par le jeu des rapprochements, l'évocation des exemples, le développement des tableaux, à quoi elle se prête, pique et stimule l'imagination, repaît la curiosité, amuse l'esprit par l'imprévu des ressemblances ou des oppositions. Et cet argument d'un maniement si délicat pour le logicien exigeant est l'un de ceux dont le vulgaire se satisfait le plus aisément. L'analogie est mère de l'à peu près, et l'à peu près est la logique des foules.

Dans le traitement de ce genre de preuve, l'orateur a, d'ailleurs, soin de s'en souvenir. Ce sont des images qu'il offre bien plus que des idées, des images vives et, autant que possible, émouvantes. Bientôt, il associe les mots qui ramassent l'image en un raccourci sonore, les lie en formules vigoureuses, en maximes antithétiques, en cliquetis rythmés qui les tiendront indissolublement unis pour l'oreille et l'imagination et imposeront à la pensée, par suggestion, leur union de hasard, ou presque, comme un mariage de haute raison.

Peu à peu, aussi, à l'autorité d'autrui, qui étayait sa démonstration, — une fois établi le courant de confiance par cette première concession — l'orateur substitue son autorité personnelle et s'impose par l'affirmation énergique, ardente, contagieuse. L'orateur n'est pas seulement « un homme qui croit ce qu'il dit » ; c'est encore un homme qui veut être cru ; et plus sa foi est sincère et profonde, plus elle cherche, non pas à se faire accepter par le froid et lent détour du raisonnement, mais à s'imposer par la communication directe et vivante de la foi. Image qui fascine, formule qui obsède, affirmation qui entraîne : tels sont les plus efficaces arguments oratoires. Il n'est pas surprenant que cette logique souvent paralogise.

Je ne dis pas, évidemment, que l'on ne trouve que ces éléments traités de cette manière, dans la totalité, ni même la majorité des discours. Il fau-

drait mettre, d'abord, à part ceux qui traitent d'un sujet spécial devant un public de spécialistes, habitués au raisonnement scientifique, au moins dans les limites de leur spécialité. Il arrive, en effet, dans ce cas, que l'orateur mette une sorte de coquetterie, flatteuse pour son auditoire homogène, à serrer, à raffiner même sa logique, voire à subtiliser. La rencontre demeure exceptionnelle et le discours tourne quelque peu à la leçon.

On s'en rend facilement compte dans les tribunaux civils modernes. Supposons un avocat plaidant une affaire essentiellement technique et imaginons, en face du palais, une salle de laboratoire où un professeur discute, à propos d'un problème, une application de la théorie mécanique : l'allure générale de la démonstration nous apparaîtra presque semblable dans les deux cas. Seuls les intérêts humains directement engagés dans la discussion juridique l'envelopperont d'une atmosphère d'émotion favorable à l'éloquence. L'antiquité n'a point connu cette sorte de plaidoirie : chez elle, tout tribunal était un jury hétérogène, toutes les causes devenaient ordinairement politiques ou personnelles et les avocats eux-mêmes, qui n'étaient nullement docteurs en droit, avaient soin de s'évader des questions spéciales pour invoquer l'équité, la vraisemblance, les précédents et la coutume. Même au civil, ils se trouvaient placés dans des conditions analogues à celles de nos avocats de cour d'assises.

Les genres d'éloquence politique, civile, criminelle y étaient beaucoup moins tranchés.

Deuxièmement, même devant un public hétérogène et dans une question d'intérêt général, il se présente assez souvent qu'une preuve décisive et tirée du fond même, puisse être assez simple pour porter coup.

Et enfin, par suite de l'hétérogénéité même de l'auditoire, il y a maintes fois habileté, quand cela peut se faire brièvement, à offrir des arguments accessibles seulement à une partie des auditeurs, mais les plus capables.

Tout ce que je constate donc, c'est la tendance et le penchant des orateurs qui résulte des conditions de l'éloquence ; une assemblée en voie de devenir une foule est un milieu rebelle à la dialectique abstraite, sévère et déliée. Une fois l'unification — à quoi, dès le début, vise l'orateur — suffisamment réalisée — et de même, dans l'hypothèse où elle existe déjà au moment où il prend la parole — il n'y a plus place que pour la logique élémentaire et sommaire des foules. A vrai dire, il n'est pas aisé de la distinguer effectivement du pathétique. Le discours n'est plus alors que « l'écho sonore de ce que pense et de ce que sent un auditoire » comme le disait Brunetière, et l'auditoire, qui est une foule, n'a plus d'autre pensée que celle où s'exprime son sentiment. Allons jusqu'au bout : à ce moment, il n'y a plus lieu de distinguer, semble-t-il, entre

l'éloquence et le lyrisme. Et c'est une dernière question que je voudrais examiner.

V

Brunetière, qui ne haïssait pas le paradoxe, me pardonnera sans doute si son œuvre critique me paraît radicalement paradoxale. Ayant, en effet, consacré une bonne partie de son activité à maintenir et à défendre la distinction des genres, il en a dépensé une autre et non moindre à introduire et renforcer des moyens de les confondre. Il a été, en l'un et l'autre cas, comme on peut s'y attendre, rigoureusement logique. En vertu de sa théorie de l'évolution des genres, il fallait bien qu'il établît par quoi les genres ne rentrent pas l'un dans l'autre, et ne cessent, cependant, de se muer l'un en l'autre.

Le plus célèbre essai de cette virtuosité critique a porté sur l'évolution de l'éloquence religieuse en poésie lyrique. Pour arriver à un semblant de démonstration, il lui a suffi de confondre lyrisme et individualisme.

Or, il est parfaitement exact qu'il y a du lyrisme dans l'éloquence de Bossuet et même, comme le redisent maintenant les manuels, que Bossuet est le plus lyrique des grands orateurs classiques ; il n'est pas moins véritable que le lyrisme des Romantiques français est, pour une bonne part, franchement individualiste et même qu'on peut voir dans

l'individualisme l'un, au moins, des éléments qui définissent le Romantisme ; mais lyrisme et individualisme n'en demeurent pas moins deux choses distinctes.

« Bossuet est un homme qui s'oublie habituelle-
» ment pour s'absorber dans les réalités de la foi.
» Autant dire qu'il est un lyrique presque parfait...
» Le vrai lyrique ne se dépouille pas moins de
» soi qu'un entomologiste ou qu'un philologue.
» Encore plus dégagé que ceux-ci, parce que l'objet
» de ses ravissements rassasie toutes les facultés de
» son âme, il s'abîme, il se fond dans ce qu'il con-
» temple... Il se perd,... il se perd dans saint Paul,
» dans saint André, dans saint Bernard, dans
» l'histoire de l'Église et des empires, dans la pen-
» sée de saint Augustin, dans la contemplation de
» l'Évangile et des mystères... Ai-je besoin d'ajou-
» ter que cet anéantissement ravi ne ressemble ni à
» l'immobilité ni au rêve ? (1) »

Il existe un autre lyrisme, évidemment ! un lyrisme individualiste, celui de Victor Hugo, par exemple, « lequel se pénètre bien aussi des idées
» qui l'inspirent, mais qui s'en pénètre en les tirant
» à lui, en se voyant, en se contemplant en elles,
» en se substituant insensiblement à elles, les
» humiliant par là et se rapetissant lui-même avec
» elles ».

---

(1) H. Brémond. *Bossuet. Textes choisis et commentés.* Introd.

Nous avons dit ailleurs (1), et essayé de démontrer que ce qui définit le genre lyrique c'est qu'il est personnel. Nous avons aussi cherché à préciser dans quel sens.

Toute œuvre d'art est personnelle dans ce sens qu'elle procède du génie particulier de l'artiste ; une œuvre d'art littéraire sera personnelle dans un sens tout différent, si elle a pour sujet la personne de l'écrivain : dans ce cas, « personnel » sera, d'ordinaire, synonyme d'individualiste ; mais les œuvres lyriques sont personnelles dans ce sens que le sujet en est, non pas la réalité extérieure, en elle-même et pour elle-même, mais l'émotion du poète au contact de cette réalité. Ainsi donc, quand le lyrisme est individualiste, le sujet en est l'émotion qu'inspire au poète la rencontre de son propre personnage. Il n'y a rien là, Dieu merci ! d'essentiel au lyrisme.

Pouvons-nous admettre que le « vrai lyrique ne se dépouille pas moins de soi qu'un entomologiste ou qu'un philologue », ainsi qu'on nous l'affirmait tout à l'heure ? Sans doute, mais en prévenant une confusion : l'entomologiste et le philologue font œuvre de science, laquelle est impersonnelle et vise à l'utilité ; le lyrique fait œuvre d'art, qui est une activité gratuite, qui est désintéressée et, de plus, personnelle, à un double titre dans ce cas. Devant

---

(1) *Esthétique et litt.*, 1re série, p. 268.

les insectes, l'entomologiste pourra s'émerveiller, mais, en tant que savant, il ne nous en dira rien, il s'efforcera de nous communiquer la science des insectes ; « le vrai lyrique », sans nous parler de lui directement, et en ne nous parlant, peut-être, que d'insectes, lui aussi, nous chantera son émerveillement (1).

Donc, dans l'éloquence, il y a place pour le lyrisme. On peut même soutenir que l'éloquence tend perpétuellement au lyrisme comme à son déploiement naturel. L'orateur s'engage personnellement dans son œuvre de persuasion et se passionne le premier pour son objet, et s'en émeut, et se livre à cette émotion pour y gagner les autres ou renforcer par l'expression de la sienne l'émotion de son auditoire. Par conséquent, il ne faut pas s'étonner de retrouver comme « limite » de l'éloquence, la « limite » même du lyrisme, d'après Brunetière, c'est-à-dire cet état d'émotion extrême où le sens des mots n'importe plus guère, où c'est leur sonorité, leur rythme, leur accent qui en absorbe toute la vertu expressive. Il suffit d'avoir assisté au « délire » d'une assemblée, ou d'y avoir pris part, pour savoir que la « limite » est atteinte parfois.

Mais, l'orateur, alors, atteint aussi son but : car,

(1) On voit dans quel sens, en une formule qui aurait pu être plus heureuse, mais sans me contredire au fond, j'ai écrit que le lyrique « nous parle de lui ».

et c'est là une différence essentielle avec le poète, il a déployé, tout le temps, ses ressources pour arriver à faire de ce public cette foule unifiée dans l'enthousiasme pour l'objet que lui-même a choisi. En d'autres termes, l'orateur, par la raison et l'émotion, doit faire adopter un parti, doit persuader pratiquement une thèse ; le poète lyrique doit faire partager l'émotion que lui inspire son thème.

Ceci n'est pas pur jeu de mots ni subtilité prétentieuse.

Brunetière a plusieurs fois discouru sur les « thèmes lyriques ». Puisque lyrique veut, pour lui, dire individualiste, il appelle thèmes lyriques des sujets de développement poétique assez généralement humains pour nous intéresser tous, et capables d'affecter chacun d'une manière assez particulière pour provoquer un intérêt individuel : telle, la nature et, plus spécialement, la mer ; tel l'amour ; telle, la mort. On pourrait dire tout aussi bien, sinon mieux, que le thème lyrique est tout simplement le « lieu commun poétique », à la fois humain et personnel.

Les lyriques du Romantisme ont, à coup sûr, traité bien des thèmes. Cependant, et ceci me ramène à une idée que j'indiquais plus haut, ils ont, aussi souvent, sinon plus, développé des « thèses ». Lemaître s'est, un jour, amusé à résumer *Toute la Lyre* (1). Ces pages sont d'une cruauté et d'une

(1) J. Lemaitre. *Les Contemporains*, 4e série.

lucidité incomparables dans leur allure d'irrévérence sans malice. Il en ressort que, pour Hugo, tout devient thèse — oh ! des thèses qui ne rappellent ni le philosophe ni le penseur ; qui reviennent à dire : j'adore ceci et j'exècre cela, ou, plus précisément encore : quel homme je suis d'avoir ces idées-là ! — mais enfin, tout devient thèse. Il s'ensuit que l'ensemble laisse une impression, non pas lyrique, mais plutôt oratoire — ce qui ne veut pas dire éloquente.

Il en va de même, et peut-être plus nettement encore, de Musset. Qu'on se rappelle seulement cette partie de son œuvre que l'on s'accorde à regarder comme la plus lyrique, *Rolla,* et les *Nuits,* et, pour en reconnaître le caractère oratoire, qu'on la rapproche de l'Introduction de la *Confession d'un Enfant du Siècle*. La ressemblance s'impose. Or, ce morceau fameux ne peut être mieux défini que par le mot de l'ancienne rhétorique : déclamation.

Quant à Lamartine, son cas se présente avec une clarté décisive. Après avoir écrit des vers et de la prose, un beau jour, il se mit à parler. Il s'aperçut alors qu'il lui manquait la pratique, le métier, et il s'y appliqua si vigoureusement qu'il eut bientôt regagné le temps perdu. Ce lui fut une grande joie, un peu naïve. Il avait bien écrit, dans son *Voyage en Orient,* que le poète, ne remuant que « ce qui est impérissable dans la nature et dans le cœur

humain », son sort est « plus divin ». Seulement, au retour de ce voyage, en 1834, dans sa préface aux *Méditations,* qu'il intitulait : *Des Destinées de la Poésie,* il prophétisait que la poésie de l'avenir allait être, entre autres choses, « rationnelle », et, l'année suivante, dans une lettre à Virieu, il avouait :

« Je vois se réaliser ce que j'avais toujours senti, » que l'éloquence était en moi plus que la poésie » *qui n'est qu'une de ses formes.* »

La poésie une des formes de l'éloquence ? — Il va plus loin que Brunetière en évolution, mais, du même coup, il l'éclaire ! Surtout, il se calomnie et il confond les choses. La poésie était en lui, certes ; seulement, elle avait toujours eu un dangereux penchant vers la forme, et, qui pis est, vers l'improvisation oratoire. Elle finit par s'y perdre. Lamartine écrit ce blasphème :

« Adieu les vers ! J'aime mieux parler... les » paroles crachées coûtent moins que les strophes » fondues en bronze. »

C'est en 1837. *Jocelyn,* qui déjà n'est pas fondu en bronze, précède de trois ans. Après, Lamartine laissera cracher des vers à sa plume, et ne se donnera pas toujours la peine de relire avant de les jeter aux libraires et à la foule. Il fait de la poésie de l'avenir, « rationnelle et populaire ».

Une habitude commune aux Romantiques et qu'ils tiennent de Chateaubriand, c'est l'usage fréquent qu'ils font de l'histoire, de l'histoire de la phi-

losophie en particulier. Musset, Lamartine, Hugo y puisent des images, des noms, des maximes et des allusions qui, par tableaux, furtives évocations, antithèses, énumérations, tiennent lieu d'arguments comme aux jours maudits des rhéteurs. Hugo cite des noms, célèbres ou baroques et, s'il y a moyen, les deux à la fois, jusqu'à nous étourdir. La fameuse pièce, *Les Mages,* caractéristique de son lyrisme, selon Brunetière, est bel et bien une thèse, nettement formulée, sur le sacerdoce du poète. Elle est en même temps une véritable litanie de noms historiques, accompagnés, chaque fois, d'une épithète ou d'une image, évocatrices d'une attitude, d'une forme, d'un signe, d'une émotion.

Un grand orateur de la même période, Lacordaire, maintes fois aussi, a « interrogé l'histoire », pour lui faire prouver des thèses. Je ne lui ferai pas l'injure de le comparer à Hugo pour le sens et la valeur ni des thèses ni des preuves. Je n'entends rapprocher que leur procédé à tous deux, pour en constater le caractère oratoire.

Prenons comme exemple la 24e conférence prononcée en 1844. L'orateur veut démontrer que l'antiquité — la Chine, l'Inde, la Perse, l'Égypte, la Grèce et Rome — n'a pas connu l'apostolat. La Chine et l'Inde rendent témoignage en deux petits paragraphes égaux, qui sont deux tableaux et presque deux strophes. Voici la Perse :

« La Perse, avec son Zoroastre, n'a fait ni mieux ni plus ».

C'est une transition, une affirmation ; ce serait facilement un vers si Zoroastre se trouvait à la rime, un vers dont l'équivalent oratoire est fréquent dans l'œuvre de Hugo. Je lis dans « les Mages » :

L'homme dit : Je suis Zoroastre ;
Et son sourcil abrite un astre,
Et sur son crâne un ciel bleuit.

« Pour l'Égypte, vieux sanctuaire, terre célèbre » entre toutes, quand j'y pénètre à la suite de la » science contemporaine, qu'est-ce que j'y trouve ? » Des momies dans des souterrains, des pyramides » qui cachent une poussière sans nom, des sphinx » au bord des temples, des hiéroglyphes mysté- » rieux, le secret partout, au fond des monuments » les plus gigantesques comme au fond des tom- » beaux. Ce peuple avait peur de dire, et quand » un savant meurt après avoir déchiffré trois lignes » de son écriture, il meurt fameux ».

Dans « les Mages », je trouve :

Le mystère, en Grèce, en Chaldée,
Penseurs, grave à vos fronts l'idée
Et l'hiéroglyphe à vos murs ;
Et les Indes et les Égyptes
Dans les ténèbres de vos cryptes
S'enferment en porches obscurs.

Pour éviter d'allonger en me répétant, je laisse de côté la Grèce. L'orateur conclut :

« Voilà toute l'histoire de l'expression des doc- » trines dans l'antiquité, en y ajoutant Rome, qui

» n'eut rien d'universel que son ambition. Cette
» histoire est courte, et ne vous en étonnez pas ;
» l'erreur et la vérité n'ont besoin que d'un regard
» pour être reconnues : c'est Dieu qui a donné leur
» signe à l'une et à l'autre, et mieux que Tacite,
» Dieu abrège tout ».

Cette histoire qui, certainement, est courte, qui, même, est.... un peu courte, Hugo, par énumération et accumulation, l'aurait, sans doute, allongée; il l'aurait cependant composée de traits, *littérairement,* de même ordre et écrite — à part les liaisons logiques — selon une formule très analogue. Les deux morceaux, qui sont peut-être de la même année, appartiennent visiblement à une même époque, une époque « oratoire » : l'orateur et le lyrique s'y ressemblent comme deux frères *en littérature.*

Ayant commencé par assimiler « lyrisme » et « individualisme » ; continué par choisir, pour les rapprocher, d'une part, le plus « lyrique » quoique le moins « individualiste » de nos orateurs, d'autre part, les lyriques, individualistes ceux-ci, mais aussi très « oratoires » par la forme (1), il n'est pas

---

(1) Brunetière n'a, d'ailleurs, pas manqué de reconnaître ces faits : « Je n'ai pas besoin là-dessus de vous faire voir qu'autant il y a de *lyrisme* dans l'éloquence de Bossuet, autant y a-t-il d'*éloquence* dans le lyrisme d'un Lamartine, d'un Hugo, d'un Musset même et je dirais volontiers que si Bossuet a été le grand lyrique du XVII[e] siècle, l'auteur de l'*Espoir en Dieu*, l'auteur de la *Prière*

surprenant que Brunetière ait pu les rejoindre par Jean-Jacques, à la fois individualiste et déclamateur, et ait fini par tirer, à l'aide d'une évolution, le « genre lyrique » de l'éloquence.

S'il avait pris des genres rigoureusement définis et tranchés aussi nettement que, par exemple, l'authentique éloquence d'un Démosthène et le lyrisme authentique d'un Sophocle, dans les chœurs tragiques, il aurait trouvé plus de résistance dans son essai de démonstration ; mais aussi, en cas de succès, la théorie de l'évolution des « genres » aurait été acquise, au moins pour un cas donné, à l'histoire littéraire.

VI

Ayant exalté le sort du poète et celui de l'orateur qui « participe à la fois de la gloire de l'écrivain et de la puissance des masses sur lesquelles et par lesquelles il agit », Lamartine concluait :

« Le beau serait de réunir les deux destinées :
» nul homme ne l'a fait ; mais il n'y a cependant

---

pour tous, l'auteur de l'*Immortalité* sont et demeurent les vrais « sermonnaires » du nôtre ». (*L'Éloq. de Bossuet*). Il l'a reconnu ; mais cela ne lui a pas glissé le moindre doute sur sa méthode ni son système. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la note qu'il ajoute lui-même à sa phrase : « On remarquera que là même est l'un des reproches que leur font les jeunes poètes ; et c'est aussi celui que Taine ne laissait pas échapper une occasion de leur adresser. Ils sont trop *oratoires !* »

» aucune incompatibilité entre l'action et la pensée » dans une intelligence complète (1). »

Après tant d'autres, il rêva, comme plusieurs Romantiques, de faire vivre en lui cette synthèse. Le rêve se dissipa rapidement et, nous l'avons indiqué, tristement. Les « intelligences complètes » apparaissent-elles jamais en ce monde sublunaire ? Et, de plus, y suffiraient-elles ? Il y faudrait des « hommes complets ». Nous attendrons. Lamartine, désenchanté, renia, tour à tour, la poésie et l'action ; il alla jusqu'à écrire que « les hommes font pitié en masse ».

Barrès, de son côté, déclare :

« C'est un grand malheur d'être éloquent. Par un » tel don, une assemblée est amenée à déplacer le » centre de ses préoccupations et à s'émouvoir de » bonne foi, durant quelques heures, sur un objet » indifférent à ses intérêts réels (2). »

Tout le bien et tout le mal qu'on a dit de l'éloquence s'explique par sa fonction et sa complexité. Les enthousiastes de l'action immédiate et ample, les amateurs de succès retentissants et directement constatés, les volontaires, les autoritaires, les dominateurs y trouvent la poésie de la lutte, de la conquête, de la vie tendue, dirigée et déployée. Les méditatifs, les critiques, les délicats, dégoûtés par

---

(1) Lamartine. *Voyage en Orient.*

(2) M. Barrès. *L'Appel au Soldat.*

la nécessité du succès actuel, par la possibilité de l'obtenir en usant de moyens assez vulgaires, de grosses roueries de métier, par le risque de le manquer, en dépit, voire à cause de qualités et de mérites d'ordre supérieur, par l'extrême difficulté de concilier les hautes et larges exigences de la vérité, de la beauté, de l'art souverain avec les exigences étroites des circonstances particulières et passagères d'un discours, s'en détournent — souvent comme le renard des raisins — et la laissent aux goujats de la littérature. Ils ont tort et raison les uns et les autres. Ils seront parfaitement d'accord quand la société humaine aura trouvé sa tour d'ivoire. Je ne m'attarde pas.

Je voudrais seulement indiquer une conclusion qui se dégage de cette étude. Par sa fonction et sa complexité, l'éloquence qui est un moyen d'agir sur les hommes et qui suppose jusqu'à la culture physique et la musique au moins vocale, s'offre naturellement comme le moyen par excellence de l'éducation générale. Je ne donne pas cela comme une trouvaille. J'ai cru m'apercevoir parfois que ce serait pour certains éducateurs une découverte : je songe à ceux qui parlent dans les congrès et composent des programmes.

ÉLOQUENCE ET FOI

De l' « éloquence sacrée » ce serait un beau paradoxe, digne de Brunetière, de nier jusqu'à la possibilité. Il suffirait de prouver qu'elle est contradictoire par définition. En effet, l'éloquence est l'art de persuader. Or, dans le cas considéré, la persuasion est acquise d'avance. Donc, l'éloquence n'a ni raison d'être ni sens même.

Car, premièrement, l'auditoire se compose de chrétiens réunis à titre de chrétiens, ce qui veut dire de gens qui font profession d'accepter comme vraies les idées et comme bons les partis que leur propose l'orateur. Deuxièmement, ces vues théoriques et pratiques, l'orateur ne les présente pas comme siennes, pour les faire admettre de préférence à d'autres, il se borne à les transmettre impersonnellement, en vertu d'une mission officielle, reconnue de ceux qui l'écoutent et regardent comme un devoir de l'écouter docilement. Troisièmement, cette vérité, il la leur offre

comme telle, non point parce qu'il la leur démontre, mais parce qu'elle est garantie authentiquement par une autorité qui domine l'orateur et l'auditoire. Donc, à un triple chef, l'orateur, l'auditoire, l'objet de la parole sacrée, l'éloquence proprement dite se trouve éliminée, faute d'emploi. Le rôle du prédicateur se réduit à déclarer, à exposer, à faire entendre. Il n'a pas à gagner les intelligences ni les volontés : les esprits le sont, puisqu'il s'adresse à des croyants; les cœurs le sont, puisqu'il parle à des chrétiens.

Il y a une réponse très simple et, à coup sûr, décisive, la même que faisait, en marchant, ce Grec pour prouver la possibilité du mouvement : elle consiste à constater que, dans notre langue par exemple, ce sont, non pas les modernes conférences apologétiques, mais les vrais sermons qui réalisent le plus pleinement la notion de l'éloquence ; que nos orateurs sacrés sont, non seulement nos plus grands orateurs à nous, mais d'une manière absolue, de très grands orateurs et parmi les plus grands que les hommes aient entendus.

« La vraie gloire de Bossuet, je veux dire celle » que personne ne lui dispute, c'est d'avoir été, » c'est d'être encore et pour longtemps, le plus » grand orateur dont la parole soit jamais tombée » sur les foules du haut de la chaire chrétienne, ou » même le plus grand de tous les orateurs, — oui, » plus grand que Cicéron, donnons-nous la satis-

» faction de le dire une fois, plus grand que
» Démosthène... (1) »

Voilà qui est, ce semble, péremptoire. On remarquera cependant qu'il reste un problème à résoudre. Puisque le fait s'impose avec une évidence si magnifique qu'il y aurait quelque puérilité à en contester même l'éclatant triomphe, il faudrait déceler le vice du raisonnement qui semble l'exclure. La première chose à faire à cette fin est de reprendre notre analyse.

La question se pose rigoureusement dans les termes que voici : les conditions mêmes de l'éloquence sacrée l'empêchent de se produire.

Il se présente une première manière de la résoudre, dont on se contente souvent, sans y regarder de plus près, et qui consiste tout uniquement à supprimer le problème. Or il se supprime de deux façons, soit en considérant le cas où l'orateur ne se réclame pas expressément de son caractère sacré, cas fréquent de nos jours, dans toutes les formes de conférence et d'apologie ; soit en faisant abstraction de la foi religieuse, aussi bien dans l'auditoire que dans l'orateur : c'est ainsi que des critiques incroyants étudient sans cesse Bossuet, du dehors, sans jamais chercher dans sa parole ce qu'il entendait surtout y mettre ni ce que ses auditeurs chrétiens y devaient entendre. Que Démosthène se

(1) Brunetière. *L'Éloquence de Bossuet.*

dépense pour lancer Athènes contre la Macédoine ou que Bourdaloue notifie aux pères et mères chrétiens que leur religion leur interdit de régler à leur guise la « vocation » de leurs enfants, ce sont là des thèses qui ne nous concernent plus, en l'état présent de la politique et des mœurs. Ni Bourdaloue ni Démosthène n'ont proprement à me persuader. Je me désintéresse du fond des choses pour m'intéresser à l'art de les traiter. C'est, de part et d'autre, de l'éloquence refroidie, de la littérature éloquente ; profane ou sacrée, de ce point de vue, il n'importe guère : mon attitude critique abolit la différence. Mais, du moins, les principes généraux de politique, sur quoi Démosthène fonde sa démonstration particulière, je les admets pour mon compte, si j'ai seulement la tête bien faite (faute de quoi, je ne lirais pas Démosthène) car ils sont de la raison universelle et permanente ; au contraire, si je ne suis point croyant, « prédestination », « vocation », « grâce », en un mot, « surnaturel », toutes ces notions qui pour Bourdaloue et ses « chrétiens auditeurs » sont des certitudes et des réalités supérieures, indiscutables, indubitables et donnent à ses conclusions un caractère spécial et unique, tout cela demeure un pur agencement d'idées où je ne tente pas d'entrer personnellement et dont, par suite, seule, la structure logique, le jeu souple et fort, l'heureuse et juste expression attachent mon goût de connaisseur. Je puis déclarer qu'il y a là, comme

dans les « harangues », de l'éloquence ; je puis appeler cette éloquence sacrée, comme l'autre, politique ; mais je me borne à appliquer de l'extérieur une étiquette de pure classification ; je ne suis nullement qualifié pour décider si, de l'intérieur de la croyance, sous l'aspect même de la Foi, la parole d'un orateur, officiellement délégué par l'Église pour s'adresser à un auditoire chrétien, est susceptible d'éloquence ou même compatible avec l'éloquence au sens propre du mot.

Or, que le problème se pose et qu'il se pose dans ces termes, c'est ce que nous constaterons aisément ; et, à notre surprise, dans les textes de ceux que l'unanimité des admirations salue du nom d'orateurs ; et notre surprise deviendra presque de l'inquiétude à reconnaître avec quelle insistance et combien éloquente ! ils s'accordent à répudier l'éloquence. Le paradoxe n'est pas de ma grâce ni de mon invention. Il mérite un examen plus approfondi qu'il n'en a subi d'ordinaire.

Il nous suffira d'entendre Bossuet. Chez lui, plus magnifiquement et plus dédaigneusement que chez tout autre, « la véritable éloquence se moque de l'éloquence ». Contentons-nous de grouper quelques textes : toute sa thèse de l'éloquence sacrée s'en dégagera d'elle-même. Nous aurons alors à la discuter.

I. — Rôle de la prédication.

« Relevez... l'usage de la parole dans les affaires
» humaines... elle est et plus nécessaire et plus effi-
» cace dans le ministère de la religion : et en voici
» la preuve sensible. C'est une vérité fondamentale
» que l'on ne peut obtenir la grâce que par les
» moyens établis de Dieu. Or est-il que le Fils de
» Dieu, l'unique médiateur de notre salut a voulu
» choisir la parole pour être l'instrument de sa grâce
» et l'organe universel de son Saint-Esprit dans la
» sanctification des âmes... Si elle opère si puis-
» samment aux fonts du baptême, dans les tribunaux
» de la pénitence, et sur les autels, gardons-nous
» bien de penser qu'elle soit inutile dans les chaires :
» *elle y agit d'une autre manière, mais toujours*
» *comme l'organe de l'Esprit de Dieu*... (1) »

II. — Nature de la prédication.

« Mes frères, dit saint Augustin, la prédication
» est un grand mystère : *magnum sacramentum,*
» *fratres.* » (*In Epist. Ioan. Tractat.* IV, n. 13).
» Le son de la parole frappe au dehors ; le maître,
» dit saint Augustin, est au dedans » : la véritable
» prédication se fait dans le cœur (2). »

---

(1) *Prédication évangélique*, 1662.
(2) *Prédic. évang.*

« ... outre le son qui frappe l'oreille, il y a une » voix qui parle intérieurement, et... ce discours » spirituel et intérieur, c'est la véritable prédication, » sans laquelle tout ce que disent les hommes ne » sera qu'un bruit inutile : *intus omnes auditores* » *sumus*. (S. Aug., serm. 159). (1) »

« Mais, ô Dieu ! que serviront mes paroles, si » vous-même n'ouvrez les cœurs, et si vous ne dis- » posez les esprits des hommes à donner l'entrée à » votre Esprit-Saint ? (2) »

« Sire, c'est Dieu qui doit parler dans cette » chaire : qu'il le fasse donc par son Saint-Esprit, car » c'est lui seul qui peut faire un si grand ouvrage, » que l'homme n'y paraisse pas : afin que Dieu y » parlant tout seul par la pureté de son Évangile, il » fasse dieux tous ceux qui l'écoutent... (3) »

III. — Objet de la prédication.

« ... les prédicateurs de l'Évangile ne montent » pas dans les chaires pour y faire de vains discours » qu'il faille entendre pour se divertir... Ils y mon- » tent dans le même esprit qu'ils montent à l'autel. » Ils y montent pour y célébrer un mystère, et un » mystère semblable à celui de l'Eucharistie. Car le » corps de Jésus-Christ n'est pas plus réellement

(1) *Sur la parole de Dieu*, 1661.
(2) *Prédic. évang.*
(3) Ibid.

» dans le sacrement adorable que la vérité de Jésus-
» Christ est dans la prédication évangélique. Dans
» le mystère de l'Eucharistie, les espèces que vous
» voyez sont des signes, mais ce qui est enfermé
» dedans, c'est le corps même de Jésus-Christ. Et
» dans les discours sacrés, les paroles que vous
» entendez sont des signes, mais la pensée qui les
» produit et celle qu'elles vous portent c'est la vérité
» même du Fils de Dieu (1). »

IV. — **Dispositions du prédicateur.**

« L'Apôtre enseigne aux prédicateurs qu'ils doi-
» vent s'étudier non à se faire renommer par l'élo-
» quence, mais à « se rendre recommandables à la
» conscience des hommes par la manifestation de la
» vérité » ; ou il leur enseigne deux choses : en quel
» lieu et par quel moyen ils doivent se rendre
» recommandables. Où ? Dans les consciences.
» Comment ? Par la manifestation de la vérité. Car
» les oreilles sont flattées par la cadence et l'arran-
» gement des paroles ; l'imagination réjouie par la
» délicatesse des pensées ; l'esprit persuadé (2) quel-
» quefois par la vraisemblance du raisonnement :
» la conscience veut la vérité ; et comme c'est à la

(1) *Sur la parole de Dieu.*

(2) Variante : gagné. L'auteur, mais plus tard, a jugé sa première expression un peu excessive. Lebarq.

» conscience que parlent les prédicateurs, ils doivent » rechercher, non les brillants qui égaient, ni une » harmonie qui délecte, ni des mouvements qui » chatouillent, mais des éclairs qui percent, un » tonnerre qui émeuve, un foudre qui brise les » cœurs. Et où trouveront-ils toutes ces grandes » choses s'ils ne font parler Jésus-Christ lui-» même ?... N'affectons pas d'imiter la force toute » puissante de la voix de Dieu par notre faible » éloquence (1). »

« O Dieu, donnez efficace à votre parole. O » Dieu, vous voyez en quel lieu je prêche, et vous » savez, ô Dieu, ce qu'il y faut dire. Donnez-moi » des paroles sages, donnez-moi des paroles puis-» santes ; donnez-moi la prudence, donnez-moi la » force; donnez-moi la circonspection; donnez-moi » la simplicité (2). »

V. — Dispositions des auditeurs.

« Ils écoutent la prédication, ou comme un » entretien indifférent, par coutume et par compa-» gnie ; ou tout au plus, si le hasard veut qu'ils » rencontrent à leur goût, comme un entretien » agréable, qui ne fait que chatouiller les oreilles » par la douceur d'un plaisir qui passe (3). »

(1) *Sur la parole de Dieu.*

(2) *Prédic. évang.*

(3) Ibid.

« .... pour entendre prêcher Jésus-Christ, il ne » faut pas ramasser son attention au lieu où se » mesurent les périodes, mais au lieu où se règlent » les mœurs ; il ne faut pas se recueillir au lieu où » se goûtent les belles pensées, mais au lieu où se » produisent les bons désirs : ce n'est pas même » assez de se retirer au lieu où se forment les juge- » ments ; il faut aller à celui où se prennent les » résolutions. Enfin s'il y a quelque endroit encore » plus profond et plus retiré où se tienne le conseil » du cœur, où se déterminent tous les desseins, où » l'on donne le branle à ses mouvements, c'est là » que la parole divine doit faire un ravage salutaire, » en brisant toutes les idoles, en renversant tous » les autels où la créature est adorée, en répandant » tout l'encens qu'on leur présente, en chassant » toutes les victimes qu'on leur immole ; et sur ce » débris ériger le trône de Jésus-Christ victorieux : » autrement on n'écoute pas Jésus-Christ qui » prêche (1). »

« Vous voyez par là, chrétiens, ce que vous » devez attendre des prédicateurs. J'entends qu'on » se plaint souvent qu'il s'en trouve peu de la » sorte ; mais, mes frères, s'il s'en trouve peu, ne » vous en prenez qu'à vous-mêmes : car c'est à » vous de les faire tels. Voici un grand mystère » que je vous annonce. Oui, mes frères, c'est aux

(1) *Prédic. évang.*

» auditeurs de faire les prédicateurs. Ce ne sont
» pas les prédicateurs qui se font eux-mêmes. Ne
» vous persuadez pas qu'on attire du ciel quand on
» veut cette divine parole. Ce n'est ni la force du
» génie, ni le travail assidu, ni la véhémente con-
» tention qui la font descendre. On ne peut pas la
» forcer, dit un excellent prédicateur, il faut qu'elle
» se donne elle-même : *Non exigitur, sed donatur*.
» (S. Petr. Chrysol., serm. 86). Dieu n'a pas
» résolu de parler toujours quand il plaira à
» l'homme de lui commander. « Il souffle où il
» veut », quand il veut; et la parole de vie qui com-
» mande à nos volontés ne reçoit pas la loi de leurs
» mouvements.... Voulez-vous savoir, chrétiens,
» quand Dieu se plaît à parler? quand les hommes
» sont disposés à l'entendre.... Voilà le mystère
» que je vous promettais. Ce sont les auditeurs
» fidèles qui font les prédicateurs évangéliques,
» parce que les prédicateurs étant pour les audi-
» teurs, les uns reçoivent d'en haut ce que méritent
» les autres : *Hoc doctor accipit quod meretur*
» *auditor*. (S. Petr. Chrysol., 85) (1).

» Les chrétiens délicats... s'imaginent être inno-
» cents de désirer dans les chaires les discours qui
» plaisent et non ceux qui touchent et qui édifient,
» et énervent par ce moyen toute l'efficace de
» l'Évangile (2). »

(1) *Sur la parole de Dieu.*
(2) *Sur la parole de Dieu.*

VI. — Langage de la prédication.

« Que si vous voulez savoir maintenant quelle
» part peut donc avoir l'éloquence dans les discours
» chrétiens, saint Augustin vous dira qu'il ne lui
» est pas permis d'y paraître qu'à la suite de la
» sagesse.... Il y a ici un ordre à garder; la sagesse
» marche devant comme la maîtresse, l'éloquence
» s'avance après comme la suivante. Mais ne
» remarquez-vous pas, chrétiens, la circonspection
» de saint Augustin qui dit qu'elle doit suivre sans
» être appelée ? Il veut dire que l'éloquence, pour
» être digne d'avoir quelque place dans le discours
» chrétien, ne doit pas être recherchée avec trop
» d'étude. Il faut qu'elle semble venir comme
» d'elle-même, attirée par la grandeur des choses,
» et pour servir d'interprète à la sagesse qui parle.
» Mais quelle est cette sagesse, Messieurs, qui doit
» parler dans les chaires, sinon Notre Seigneur
» Jésus-Christ qui est la Sagesse du Père qu'il
» nous ordonne aujourd'hui d'entendre ? Ainsi le
» prédicateur évangélique, c'est celui qui fait parler
» Jésus-Christ. Mais il ne lui fait pas tenir un lan-
» gage d'homme, il craint de donner un corps
» étranger à la vérité éternelle : c'est pourquoi il
» puise tout dans les Écritures, il en emprunte
» même les termes sacrés, non seulement pour
» fortifier, mais pour embellir son discours. Dans

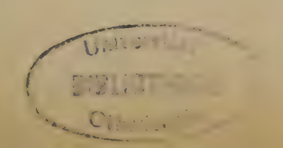
» le désir qu'il a de gagner les âmes, il ne cherche
» que les choses et les sentiments.

» Ce n'est pas, dit saint Augustin, qu'il néglige
» les ornements de l'élocution quand il les rencon-
» tre en passant et qu'il les voit fleurir devant lui
» par la force des bonnes pensées qui les poussent;
» mais aussi n'affecte-t-il pas de s'en trop parer, et
» tout appareil lui est bon, pourvu qu'il soit un
» miroir où Jésus-Christ paraisse en sa vérité, un
» canal d'où sortent en leur pureté les eaux vives de
» son Évangile, ou, s'il faut quelque chose de plus
» animé, un interprète fidèle qui n'altère, ni ne
» détourne, ni ne dérobe, ni ne diminue sa sainte
» parole (1). »

VII. — Le prédicateur parfait, c'est saint Paul.

« Paul est faible en prêchant, puisque sa prédi-
» cation n'est pas appuyée ni sur la force de l'élo-
» quence, ni sur ces doctes raisonnements que la
» philosophie a rendus plausibles... il met la force
» de persuader dans la simplicité du discours... il
» est trop passionnément amoureux des glorieuses
» bassesses du christianisme pour vouloir corrom-
» pre par les vanités de l'éloquence séculière la
» vénérable simplicité de l'Évangile de Jésus-
» Christ. »

(1) Ibid.



Bossuet feint de s'étonner, et lui dit :

« Cherchez du moins des termes polis (1), couvrez des fleurs de la rhétorique cette face hideuse
» de votre Évangile et adoucissez son austérité par
» les charmes de votre éloquence ».

« A Dieu ne plaise » repart-il, et il donne de ses prédications « simples » cette « raison admirable » :
« C'est, dit-il, que nous vous prêchons une sagesse
» qui est cachée, que les princes de ce monde n'ont
» pas reconnue ».... Ne vous étonnez pas, nous
» dit-il, si, prêchant une sagesse cachée, mes dis-
» cours ne sont point ornés des lumières de l'élo-
» quence ».

Or, la prédication de saint Paul a eu un effet prodigieux ; c'est que :

« Une puissance surnaturelle qui se plaît à relever
» ce que les superbes méprisent s'est répandue et
» mêlée dans l'auguste simplicité de ses paroles. De
» là vient que nous admirons dans ses admirables
» épîtres une certaine vertu plus qu'humaine, qui
» persuade contre les règles ou plutôt qui ne per-
» suade pas tant qu'elle captive les entendements ;
» qui ne flatte pas les oreilles, mais qui porte ses
» coups droit au cœur... Aimons Paul dans son
» style rude, et profitons d'un si grand exemple.
» Ne regardons pas les prédications comme un
» divertissement de l'esprit ; n'exigeons pas des pré-

(1) Variante : « *Étudiez du moins des termes choisis* ».

» dicateurs les agréments de la rhétorique, mais la
» doctrine des Écritures. Que si notre délicatesse,
» si notre dégoût les contraint à chercher des orne-
» ments étrangers pour nous attirer par quelque
» moyen à l'Évangile du Sauveur Jésus, distin-
» guons l'assaisonnement de la nourriture solide ».

Saint Paul formule lui-même sa règle dans ces termes de Bossuet :

« Mes discours ne sont forts que parce qu'ils sont
» simples : c'est leur simplicité innocente qui a con-
» fondu la sagesse humaine (1). »

Je ne m'excuserai pas de la longueur des citations, d'abord, parce que je les crois indispensables pour la suite de cette étude ; et puis, à cause de tout ce que « nous admirons dans ces admirables » passages. C'est là de l'éloquence ! Et c'est de la « simplicité », une simplicité « forte », « innocente » aussi, mais magnifique : c'est la splendeur de la simplicité.

Seulement... eh bien, oui, je pense que j'ai le droit de le demander : ne sommes-nous pas un peu éblouis ; distinguons-nous assez toutes choses pour ne rien confondre ; et quand nous ramenons toute cette éloquence à quelques propositions toutes nues et toutes sèches, y saisissons-nous les éléments d'une théorie parfaitement nette ?

Il serait évidemment plus simple de nous extasier. Il est plus sincère de proposer nos doutes.

---

(1) *Panégyrique de saint Paul*, 1657.

En premier lieu, donc, il semble que les exclusions prononcées contre « l'éloquence » ne tombent que sur ce que nous appellerions la « rhétorique ». Il s'agit bien en effet de l'éloquence « séculière » ou profane : ce que nous caractériserions en langage moderne, en disant « de la littérature ».

Et, à première vue, cette équivoque levée, tout le monde serait mis d'accord. « La véritable éloquence se moque de l'éloquence » ; elle est « simple », dépouillée des « ornements » factices et adventices ; elle ne connaît pas de « règles » toutes faites, procédés d'école, routine et convention, et s'en passe, non point parce qu'elles ne sont point indispensables pour opérer la persuasion, mais parce que la loi suprême de l'éloquence est de rejeter comme nuisible, en vue même de la persuasion, ce qui s'offre comme « ornement », comme « étranger » à l'objet en cause. Un objet « sacré » exclut par sa nature même les moyens profanes qui paraîtraient frivoles. Si Bossuet n'a pas voulu dire autre chose, il n'a fait que proclamer, en l'appliquant à la chaire, la loi même de toute éloquence. Les « délicats » qui veulent être « chatouillés » et « divertis » non seulement ne sont pas des « auditeurs fidèles », c'est-à-dire n'ont pas la foi du vrai chrétien, mais ils ont le goût mauvais, comme dirait La Bruyère.

Bossuet fait, d'ailleurs, à leur « dégoût » (aux xigences fâcheuses de ces « dégoûtés »), une concession qui ne laisse pas de surprendre et même

d'inquiéter d'abord. Il semble admettre que les prédicateurs se voient « contraints à chercher des ornements étrangers ». Probablement, c'est là une manière polie d'avouer que la « rhétorique » avec ses « agréments » n'était pas proscrite de la chaire, en toute rigueur, ni de son temps, ni en aucun temps.

Il faut, d'ailleurs, ajouter que la concession est pleinement logique. Le prédicateur ne poursuit qu'un but : « attirer à l'Évangile du Sauveur Jésus » ; si le goût faux des auditeurs « exige les ornements étrangers et les agréments de la rhétorique », le moyen, en soi, est regrettable, et reste « étranger » toujours, mais c'est un moyen qu'il faut bien prendre, puisqu'il s'agit absolument d' « attirer par quelque moyen ». Mais que l'on ait soin de ne pas s'y méprendre.

A ce compte, pourrait-on dire, Bossuet a chassé de la prédication la fausse éloquence, la contrefaçon de l'éloquence, mais c'est pour y faire rentrer toute la vraie, avec tous ses moyens légitimes et tous ses effets. Or, premièrement, un résultat, en somme, si mince, non seulement ne répond pas à l'énorme effort, mais est encore compromis par ce déploiement même ; et, de plus, la proscription va certainement plus loin, frappant l'éloquence comme telle, « l'art de persuader », l'opposant à la foi ; et enfin, sans cesse, une contradiction surgit, qui résulte de cette double nécessité reconnue et affirmée, que

l'homme est *interprète* et, cependant que c'est Dieu qui parle ; que la parole est « l'organe universel » de la vérité sans être capable de la communiquer à personne.

Notre paradoxe initial sort de tout cela singulièrement aggravé. Le prédicateur le plus éloquent dans notre langue et l'un des plus grands, sinon le plus grand des orateurs, prêche, avec une éloquence unanimement admirée, que, pour atteindre la fin de l'éloquence, qui est de persuader — et qui lui reste, d'ailleurs, inaccessible, encore que ce soit là sa fonction propre et sa destination indispensable — la prédication doit commencer par éliminer l'éloquence.

On a le droit de se récrier sur la splendeur de cet exposé. Je me permets de lui trouver un défaut, un second : non seulement il a plus d'éclat que de clarté ; mais, ce qui est vraiment grave, à mon avis, il suppose connu le rapport de la parole à la Foi, de l'activité humaine, dans l'exercice de la prédication, à la fin surnaturelle de cette prédication. Bossuet était peut-être fondé à en user de la sorte, de son temps et devant ses auditeurs — ce dont j'ose douter — mais je suis moralement certain que, sur cent universitaires qui, de nos jours, « expliquent » à leurs élèves les passages cités plus haut, il n'y en a pas un qui les entende clairement lui-même. Ce n'est pas leur faute ; ils ne possèdent qu'un bagage

théologique assez mince et les textes de Bossuet ne donnent pas la nécessaire explication.

Le paradoxe ne peut, en effet, se résoudre que par la théorie catholique de l'acte de foi. Force nous est donc d'en fournir ici l'exposé sommaire(1).

La foi est « une connaissance indirecte, par appropriation de la science d'autrui ». Suivant les qualités du témoignage, cette connaissance, légitime et raisonnable, peut être vraie et certaine. « Croire, c'est entrer en société de connaissance avec un témoin qui sait ce qu'il dit et qui dit ce qu'il sait ».

Mais « *croire* », entendu comme adhésion certaine, se dit encore en deux sens différents... Je puis me rendre compte, par des moyens qui, en dernière analyse, se ramènent à la science, que, dans telles circonstances, le témoin est vraiment autorisé : il sait et il dit vrai. C'est après ce contrôle, ou plus exactement, c'est *d'après* ce contrôle, sous l'influence de ce contrôle, que je donne mon adhésion. Et je la mesure dès lors aux résultats de ce contrôle... C'est la foi ; car je ne suppose pas que l'on arrive à l'évidence directe de la vérité... Mais c'est aussi de la science ; car cet assentiment de foi est tout entier fondé sur la connaissance que j'ai de la valeur du témoignage. C'est donc la foi scientifique...

(1) Les éléments en sont tirés, principalement, sinon exclusivement et, en bonne partie, textuellement, de l'excellent petit livre de J.-V. Bainvel. *La Foi et l'Acte de Foi.*

L'assentiment de foi scientifique se fonde sur un syllogisme comme celui-ci : « Un tel me dit telle chose dans telles circonstances. Or une chose dite dans de telles circonstances est une chose que je puis tenir pour vraie. Donc je puis tenir pour vraie telle chose que me dit un tel. Ainsi j'y crois ».

Il faut remarquer que, seule, l'affirmation finale sur la *vérité de la chose dite* est proprement l'acte de foi. La conclusion qui le précède et le fonde n'est qu'un jugement scientifique sur la *vérité du dire.*

Il ne semble pas que l'on puisse nier l'existence, même dans l'ordre purement naturel, d'une autre forme de foi, « qu'on pourrait appeler la foi de simple autorité ». Comme la précédente, elle suppose, pour être raisonnable, un jugement sur la valeur du témoignage ; mais au lieu de s'appuyer, dans chaque cas, sur ce jugement évident, ayant vérifié, une fois pour toutes, la compétence et l'autorité du témoin, elle s'en remet à lui, s'abandonne à lui et le croit de confiance. La foi de l'enfant aux grandes personnes et spécialement à son père est d'abord confiance pure. « Songe-t-il à contrôler leur dire ? Mesure-t-il son assentiment à la vue qu'il a des motifs de s'en rapporter à eux ? Non, sans doute. » Par la suite, cette confiance à croire, ou cessera, ou se limitera, ou persistera, mais élevée à la foi raisonnable, selon le jugement, favorable ou défavorable, porté consciemment sur les titres des

témoins. Mais, « un homme qui, avant de croire, *contrôlerait* tous les dires et qui ne dirait jamais oui sans avoir l'évidence du témoignage, un tel homme serait insupportable. Comme nous donnons notre confiance, nous voulons aussi qu'on nous la donne. Si le mensonge a quelque chose de si odieux et de si blessant, alors même qu'il n'est ni gravement coupable ni nuisible à personne, c'est en grande partie qu'il est un abus de confiance : signe évident que, au moins dans la vie pratique, nous y allons souvent de confiance... un observateur attentif ne saurait nier, semble-t-il, que la plupart des hommes ne fassent à chaque instant de ces actes de foi sur le seul dire d'un autre,sans que le contrôle de l'autorité, qu'il ait eu lieu au préalable ou non, intervienne pour rien *dans la détermination de l'acte.* »

« A laquelle des deux sortes de foi appartient la foi chrétienne ? Je crois qu'il faut répondre sans hésiter : « A la seconde, à celle qui, sans plus songer, s'en rapporte à la parole de Dieu ». Notre foi est *raisonnable,* elle peut même être *raisonnée,* mais elle n'est pas, dans son acte même, *raisonneuse* ni *critique* ».

« Sous peine de ne rien comprendre à l'acte de foi, il faut distinguer avec le plus grand soin deux moments tout différents : celui des préambules et celui de la foi. Dans le premier, tout est, ou tout peut être, scientifique et raisonné, tout est, ou tout peut être, étude spéculative, sans autre intervention

de la volonté que le désir de savoir, l'amour de la vérité, l'application à la recherche. Dans le second, la volonté a son rôle essentiel, la grâce aussi ; et l'esprit ne cherche plus, ne discute plus : il adhère, sans plus d'examen, à la vérité révélée ».

Pour arriver aux certitudes préalables, nombreuses sont les voies. Il en est de miraculeuses. L'étude et la science sont des chemins suivis par l'élite intellectuelle. Le chemin ordinaire, c'est celui de la foi humaine, c'est le témoignage des maîtres, des catéchistes, des *prédicateurs* de l'Église. « L'Église s'impose comme une grande autorité — divine ou humaine, peu importe ici — à laquelle il est prudent de se confier. Sous sa conduite, on arrive sûrement à la révélation, et par la révélation à la foi ».

« Ces jugements préalables donnent à l'acte de foi une base intellectuelle et raisonnable ; ils donnent à la volonté un motif d'intervention dans la question en lui proposant la foi comme prudente, comme bonne, comme obligatoire. Mais ils n'agissent pas directement sur l'esprit pour lui faire dire le *oui* de la foi ou du moins le *oui* de la foi que nous cherchons, appuyé, non sur la vue des motifs, ni sur l'évidence du témoignage, mais uniquement sur la parole de Dieu. Pour que l'esprit dise ce *oui*, la volonté doit intervenir. La foi est bien un acte de l'intelligence, mais un acte qui se fait sous l'empire de la volonté... Aussi pas de foi sans liberté...

Quand je sais de science certaine que Dieu a révélé telle vérité, le Dieu que je reconnais pour la vérité même, je puis ne pas croire ».

Nous voici parvenus au point le plus important. « L'acte de foi est surnaturel. C'est dire... qu'il ne saurait se faire sans un secours spécial de Dieu, distinct du concours général nécessaire à chacune de nos actions. Ce secours spécial est déjà indispensable pour que nous puissions dire le « Je veux croire » sans lequel il n'y a pas de foi ; indispensable aussi — car il n'y a pas de vouloir sans connaissance proportionnée, ni de bon mouvement sans bonne pensée — pour le jugement pratique qui dirige la volonté et l'amène à ce « Je veux » décisif. Mais bien avant, — sans que ce fût absolument nécessaire — Dieu est intervenu... avances, prévenances, attentions divines ».

Les actes, surnaturels dans leur *être,* sont « d'une nature à part,... d'une étoffe divine. Dès lors, ce sont des actes qu'aucune créature ne saurait produire avec ses forces propres, avec ses forces naturelles soutenues du concours proportionné dont la nature a besoin pour agir ». Le divin principe coopère avec l'homme. « Par là notre acte devient d'une façon excellente ce qu'il serait déjà en tant que foi naturelle, une société de connaissance avec le Dieu auquel nous croyons ».

A la clarté de ces notions, abstraites mais précises,

nous pouvons nous aventurer à scruter « le grand mystère de la prédication ».

La prédication est le moyen ordinaire établi par Dieu pour proposer la vérité ; elle est, en effet, l'exercice du magistère confié à l'Église. Cette vérité étant divine, la parole se trouve être « l'instrument de la grâce et l'organe de l'esprit de Dieu ».

La vérité est divine : elle vient de Dieu, a été révélée par Dieu, doit être admise, comme étant de Dieu, par un acte de l'intelligence sous l'impulsion d'un acte volontaire et libre, dans une « persuasion » surnaturelle. Il faut que Dieu intervienne spécialement. « Le son de la parole frappe du dehors, le maître est au dedans... Il y a une voix secrète qui parle intérieurement... ce discours spirituel et intérieur, c'est la véritable prédication ». Sans elle, il pourra se produire une adhésion purement humaine, une persuasion naturelle seulement ; il s'agit d'un tout autre « ouvrage », que Dieu seul peut faire. C'est donc lui qui doit parler, pour « ouvrir » les « cœurs », pour « disposer les esprits des hommes ». Il faut que les hommes « donnent l'entrée à son Saint-Esprit » pour devenir « des dieux » en entrant en société de connaissance avec Dieu.

Le prédicateur, dispensant, par ses paroles, une vérité d'ordre divin, une réalité surnaturelle, célèbre donc véritablement un mystère « semblable » à celui de l'autel ; Bossuet a soin de choisir ce terme :

il sait bien que la parole du prêtre agit, dans la chaire, « d'une autre manière » que « sur les autels » — mais elle agit, et « toujours comme l'organe de l'Esprit de Dieu ».

Elle agit ? — Il l'affirme ici ; mais il semble que ce soit comme par manière d'acquit, et que tout son effort porte, au contraire, sur la démonstration de sa parfaite inutilité.

Il faut, me paraît-il, l'avouer loyalement : la doctrine de Bossuet demeure, sur ce point, incomplète. L'aveu, d'ailleurs, doit coûter d'autant moins que, si le théoricien y perd quelque peu, en revanche, l'apôtre, et l'homme même ne font qu'y gagner. L'homme, d'abord : il y a, sans doute, peu d'orateurs, même de prédicateurs, surtout s'ils sont doués d'une réelle et généreuse puissance oratoire — dont il leur est malaisé de ne pas être conscients — qui soient enclins à faire peu de cas de ce don, à le traiter de haut avec un dédain superbe et facile, à l'employer libéralement pour en prouver, avec une complaisance sincère, le peu « d'efficace ». Cela est grand, cela est vraiment touchant de candeur et de sereine humilité. L'apôtre, ensuite : dépris entièrement de soi-même, l'apôtre ne connaît, ne voit, ne veut que le triomphe de sa cause sainte ; il est subjugué, possédé par le caractère divin de son œuvre ; il écarte de lui et des autres, parce qu'il sait et sent que là s'embusque le véritable ennemi ; il poursuit et harcèle, avec une sorte d'impatience, les

prétentions à faire « un si grand ouvrage ». Il a raison : au cours même de l'éloquence, et précisément parce qu'elle s'impose par sa force et sa qualité, ce qu'il importe de déclarer impérieusement, c'est qu'elle est incapable de produire, seule, l'effet surnaturel ; que, au prix de l'action divine, elle n'est rien ; que, par conséquent, ni le prédicateur, ni les auditeurs ne doivent rien attendre d'elle, mais tout de Dieu seul.

Mais enfin l'éloquence agit et Bossuet n'a guère exposé comment. Il y a là une lacune qui est cause, au fond, de toutes les contradictions apparentes et de tous les doutes. Nous ne résoudrons la question posée qu'en essayant de traiter cette partie positive de la théorie.

On attribue à saint Ignace de Loyola cette maxime qui résume la conduite de tous les Saints voués à toutes les formes de l'apostolat catholique : « Il faut tout faire comme si toutes choses dépendaient de nous, puis tout remettre à Dieu comme si toutes choses dépendaient de lui ». Telle est, en effet, la loi qui régit cette mystérieuse collaboration de la nature et de la grâce dans l'œuvre de sanctification des hommes.

Dieu, d'abord, peut se passer de l'intervention humaine. Il précipite Paul et le convertit sur le chemin de Damas. C'est le miracle proprement dit, extraordinaire et exceptionnel. Sans éclat extérieur, ni même sensible, par des touches secrètes, dans

l'intime des âmes, sans cesse il intervient seul, pour convertir. Il est debout, à l'entrée du sanctuaire de la conscience, et il frappe, avec insistance, sans aucun bruit perceptible, mais ébranlant d'inquiétude tout l'être intérieur, jusqu'à ce que le cœur s'ouvre et livre passage à la paix, dans la foi et l'amour.

Dieu peut user de l'activité humaine, en particulier de la parole sacrée d'un apôtre, comme d'une simple occasion. Dans mainte vie de Saints se répète la même histoire d'un homme qui prêche en une langue qu'il balbutie à peine, voire dans une langue que n'entendent pas tels qui l'écoutent, et qui opère, cependant, même parmi ceux-ci, de nombreuses et merveilleuses conversions. Faisons large la part de la légende ! N'est-ce pas le cas de redire que la légende est parfois plus vraie que l'histoire ? La sainteté du prédicateur peut attirer la bénédiction divine sur cet apostolat ; mais, à coup sûr, ce n'est pas sa parole qui persuade jusqu'à la conversion. Dieu se sert de « l'organe universel », mais c'est bien lui, « lui tout seul » qui parle intérieurement.

Selon la logique naturelle — « la sagesse séculière » — la conclusion de tout cela serait, évidemment, que la qualité de la parole est, en pratique, indifférente au résultat et qu'il n'y a donc pas lieu de s'en soucier. Or, on ne trouvera pas un auteur chrétien qui s'avise seulement de l'insinuer.

Bossuet, lui, à la suite de ses auteurs qu'il cite, est dominé surtout par l'appréhension que la parole ne nuise en croyant trop qu'elle peut servir. Mais cette inquiétude même suppose une action de la parole — nuisible, si elle prétend dominer et régir; utile, si elle se subordonne. Il doit y avoir convergence et harmonie pour qu'il y ait collaboration. La parole du prédicateur est l'organe de l'Esprit de Dieu ; l'orateur est l'instrument de Dieu ; Dieu se sert de lui ; Dieu pourrait se passer de lui : il est donc le « *servus inutilis* ». Cela ne veut pas dire qu'il n'agisse pas, qu'il demeure inerte ou qu'il ne fasse rien qui vaille ; mais qu'il n'est pas indispensable ni capable d'achever l'œuvre séparément, ou, même, principalement. Il y a plus. D'après ce que nous avons rappelé de la théorie de la foi, tout cela suppose qu'il y a, d'ordinaire, continuité du naturel au surnaturel, de l'humain au divin (1).

Ainsi donc, l'éloquence humaine, par ses ressources propres, est capable d'accomplir, mais exclusivement, l'œuvre préparatoire : elle peut mener à la foi naturelle. Remarquons qu'il n'y a

(1) « Continuité », on comprend dans quel sens ! Comme d'un « ordre » qui mène à « un autre ordre », selon les termes de Pascal : « De tous les corps ensemble, on ne saurait en faire réussir (au sens étymologique : sortir, résulter) une petite pensée ; cela est impossible et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits, on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité, cela est impossible et d'un autre ordre ». Cf. *Pascal et son temps*, par Strwski, II, 288-90.

pas lieu de tenir compte ici de la distinction, surtout théorique, entre le dogme et la morale : croire et agir sont présentés comme un devoir qui engage toute la vie.

L'orateur démontrera que Dieu a parlé, qu'il mérite créance, qu'il a dit telle chose qui nous importe ; en d'autres termes, il établira scientifiquement les bases de la croyance : le fait de la révélation divine, en général ou concernant un point particulier, et l'autorité de cette attestation divine. Il *convaincra* en *prouvant,* par exemple, que nous possédons tous les éléments qui nous permettent de connaître et l'existence historique de Jésus, et ses prétentions à être envoyé de Dieu et Dieu lui-même, et les garanties qu'il a fournies pour les autoriser. Ayant ainsi offert à l'esprit les raisons de croire, il s'efforcera de gagner le cœur, c'est-à-dire la volonté, en lui présentant cette foi, raisonnable et même rationnelle, comme chose avantageuse, désirable, souverainement bonne en elle-même et pour lui. Il voudra *persuader*.

Nous l'avons dit ailleurs, l'effet de l'éloquence est proprement la foi. Qu'il s'agisse de vérité spéculative, — au moins principalement et surtout apparemment — ou de vérité pratique, portant sur un parti de conduite spéciale et particulière, l'orateur n'atteint le terme de son effort et de son œuvre que dans l'abandon des volontés qui se donnent à lui en le croyant.

Quand l'orateur de la chaire a produit cet effet, il a accompli tout ce qui dépend de son activité ; et il n'a rien produit encore de ce qui lui a fait prendre la parole. Il a bien parlé. « Il a trop bien parlé ! » interromprait Bossuet. « Il a contenté, il a satisfait ses auditeurs ; il les a « chatouillés par la douceur d'un plaisir qui passe » ; ils en resteront là ! Et voilà le grand danger ! Ils étaient venus chercher un discours « agréable » ; ils l'ont entendu; il leur a plu : l'homme a parlé, Dieu se taira !... »

C'est toute la question !

Mais nous avons le droit de constater, au moins, que s'il existe une loi générale de continuité entre la nature et la grâce, il semble que l'éloquence soit, plus que toute autre, la forme d'intervention humaine capable d'acheminer à la foi surnaturelle : de la foi à la Foi, s'il n'y a pas d'abîme, le passage se conçoit, s'entrevoit, se devine. Entre l'état d'âme où nous laisse la possession d'une certitude, obtenue par démonstration géométrique, par expérimentation scientifique, par persuasion oratoire, d'une part, et, d'autre part, l'état d'âme où nous met la possession intérieure et surnaturelle de la vérité révélée, l'harmonie apparaît bien plus nette si l'on compare les deux derniers cas que si l'on rapproche du dernier les deux premiers. Nous percevons donc une « raison de convenance » dans la préférence accordée par le choix divin à la parole comme « organe universel » de son Saint-Esprit.

L'éloquence, qui est « l'art » de la parole, se conforme par le mode même de son action, autant que le peut faire un moyen naturel, à l'œuvre surnaturelle où son concours serait admis.

Si l'*art,* lui, est admissible, nous aurions à examiner dans quelles conditions et sous quelles réserves ; mais, ce qui se pose ici, c'est la question préalable. Bossuet semble bien la trancher par la négative : tout au plus tolère-t-il un peu d'éloquence, par surcroît, comme un pis aller. Pascal paraît plus formel encore :

« Je ne parle pas ici des vérités divines, que je » n'aurais garde de faire tomber sous l'art de per- » suader, car elles sont infiniment au dessus de la » nature : Dieu seul peut les mettre dans l'âme et » par la manière qu'il lui plaît. *Je sais qu'il a voulu* » *qu'elles entrent du cœur dans l'esprit, et non pas de* » *l'esprit dans le cœur,* pour humilier cette superbe » puissance du raisonnement qui prétend devoir » être juge des choses que la volonté choisit, et pour » guérir cette volonté infirme qui s'est toute cor- » rompue par ses sales attachements. Et de là vient » qu'au lieu qu'en parlant des choses humaines, on » dit qu'il faut les connaître avant que de les aimer, » ce qui a passé en proverbe, les saints au contraire » disent en parlant des choses divines qu'il faut les » aimer pour les connaître, et qu'on n'entre dans » la vérité que par la charité, dont ils ont fait une

» de leurs plus utiles sentences (1). En quoi il paraît » que Dieu a établi cette *ordre surnaturel,* et *tout* » *contraire* à l'ordre qui devait être naturel aux » hommes dans les choses naturelles (2). »

Je ne voudrais pas courir le risque de passer pour pélagien, voire semi-pélagien, même aux yeux de « ces Messieurs de Port-Royal ». Je n'ai donc aucune envie de ramener le surnaturel au naturel : je professe qu'ils se tiennent sur des plans différents, qu'ils sont deux ordres différents. Dois-je aller jusqu'à dire : « contraires » ? S'ils se distinguent et s'opposent irréductiblement, faut-il que ce soit par un conflit universel et permanent ?

Tertullien accentue de la sorte la distinction entre la « sagesse » et la « foi » : « Quoi de commun entre Athènes et Jérusalem, entre l'Académie et l'Église ?... Nous n'avons pas, nous, besoin de curiosité après Jésus-Christ, ni de recherche après l'Évangile (3). » Mais,

« les lettrés chrétiens du second siècle cherchèrent » en général à concilier la science et la foi, à décou- » vrir l'âme de vérité enclose dans la philosophie » grecque. Et en agissant ainsi, ils prétendaient » bien ne pas briser avec saint Paul. L'apôtre qui

(1) « *Non intratur in veritatem nisi per caritatem.* » Cette citation de S. Augustin est donnée par Jansénius, Augustinus, t. II, livre préliminaire, ch. VII.

(2) Pascal. *Opuscules.* C'est moi qui souligne.

(3) Tertullien. *De praescriptione, VII.*

» avait condamné la sagesse mondaine pour la per-
» suasion qu'elle avait de sa propre suffisance,
» n'avait-il pas reconnu à la raison la puissance
» naturelle de connaître Dieu et la loi morale ? Il
» pouvait donc se rencontrer dans la philosophie
» antique des fragments de vérité... (1)

» Pour un saint Justin — dans ses apologies
» qui s'adressent aux païens — le christianisme est
» *la perfection de la raison humaine* beaucoup plus
» que le divin coup de force qui met fin aux an-
» goisses du pécheur et à la lutte désespérée contre
» le péché décrite dans l'Épître aux Romains. Les
» chrétiens, dit-il, sont les seuls à démontrer leur
» doctrine... La révélation faite par le Verbe en
» personne aux temps de Tibère César n'est que le
» complément, la perfection de celle qu'il ne cesse
» de faire à tous les hommes par l'illumination de
» la raison naturelle... (La notion de grâce) ne dis-
» paraît pas le moins du monde. Ils ne naturalisent
» pas la foi et la grâce : ils surnaturaliseraient
» plutôt la raison... (2) »

On peut admettre que dans « leur désir de rendre la foi intelligible », ces apologistes aient quelque peu excédé. Adressons-nous donc, pour plus de sûreté, aux grands saints et docteurs des quatrième et cinquième siècles. Nous trouvons là « le chrétien

(1) *Christus*, Ch. XV, section II, I La « sagesse » et la foi.
(2) *Christus*, loc. cit.

grec » qui nous donne « une heureuse idée de ce que devenait l'idéal grec fondu dans l'idéal chrétien ».

Voici saint Basile. Il adresse aux jeunes gens un discours sur l'utilité de la littérature profane : « ce n'est pas la formation esthétique, c'est la formation morale qu'il a en vue quand il recommande l'étude des auteurs païens (1). » Il ne confond pas la nature et la grâce : « Autant l'âme est en tout supérieure au corps, autant l'emporte l'une des deux vies sur l'autre ». Les Écritures conduisent à cette vie surnaturelle. « Mais tant que l'âge ne permet pas de pénétrer la profondeur de leur sens, à l'aide d'autres œuvres qui ne leur sont pas entièrement opposées, nous nous exerçons le regard en quelque sorte sur des ombres et des miroirs... » Il demande donc aux païens de fournir une première « esquisse » de la vérité.

« Il faut lire quelques-uns des beaux discours de » Chrysostome, l'ancien élève de Libanios, quel- » ques-uns des brillants morceaux de Grégoire de » Nazianze... Littérateurs dans l'âme, ces Pères » unissent sans difficulté l'amour du Christ à la » mentalité antique toute saturée d'esthétisme. Leur » vie s'est usée à lutter contre l'hérétique ou contre » le pécheur ; ils ont connu et dompté les révoltes » des sens, mais on ne voit point en eux cette » division intérieure qui va jusqu'aux moëlles, cette

(1) *Christus*, ch. XV, sect. II. II Le chrétien grec.

» lutte âpre et passionnée de deux âmes, dont on
» surprend des traces chez saint Jérôme et saint
» Augustin... Avec tout leur talent et toute leur sain-
» teté, ils restent citoyens de l'ancien monde... (1) »

Tout le monde connaît la prédilection de Bossuet pour « le grave Tertullien ». Il a beaucoup fréquenté saint Augustin, et, s'il a étudié aussi les Pères grecs, c'est après s'être tout entier pénétré des latins. Qui le connaît et connaît par exemple un Newman, merveilleux orateur, lui aussi, mais tout rempli des grecs, n'aura aucune peine à saisir la double influence, d'école, pour ainsi dire, sur ces deux pensées et ces deux éloquences si différentes. Quant à Pascal, il est superflu de signaler sa dépendance de saint Augustin, et d'un Augustin faussé par les partis pris de l'interprétation janséniste.

Après cela, il est piquant de relire ce passage de saint Augustin qui nous ramène à notre question précise. Il parle de saint Ambroise :

« J'étais assidu à l'écouter lorsqu'il instruisait le
» peuple, non avec la disposition que j'aurais dû
» avoir, mais pour juger de son éloquence, et savoir
» si elle répondait à sa réputation, si elle était au-
» dessus ou au-dessous de ce que l'on en disait. Et
» j'étais suspendu à sa parole, mais j'en négligeais
» et j'en dédaignais le fond, et le charme de ses dis-
» cours me séduisait, bien qu'il eût, avec plus de

(1) Ibid.

» science, moins d'agrément et de grâce que Faustin
» dans la forme.

» Quant au fond, il n'y avait point de comparai-
» son possible, celui-ci s'égarant dans les erreurs
» des manichéens, celui-là enseignant avec fruit la
» voie du salut. Mais ce salut était encore loin d'un
» pécheur tel que moi. Et pourtant je m'en appro-
» chais peu à peu sans le savoir. Et bien que, ne
» m'attachant point à ce qui pouvait m'instruire
» dans sa parole, je ne fusse attentif qu'à la manière
» dont il parlait, (car, tout en n'espérant plus qu'un
» homme pût me montrer le chemin vers vous,
» j'avais gardé ce goût frivole) cependant, avec les
» paroles qui me séduisaient, entrait dans mon
» esprit le fond que je dédaignais. Et je ne pouvais
» les séparer. Et, tandis que mon cœur s'ouvrait au
» charme de son éloquence, les vérités qu'il expri-
» mait y pénétraient en même temps par degrés(1). »

Voilà, si je ne m'abuse, une affirmation décisive autant que formelle. Augustin n'a pas la foi ; il désespère de trouver en aucun homme un guide vers Dieu ; mais il est rhéteur de profession ; il est « critique » ; il est « spécialiste » ; il va écouter Ambroise en amateur, en dilettante, pour juger son art, exclusivement. Et c'est bien, non pas la parole, mais l'art même qui sert d'introducteur à la foi. Qu'on se rappelle les véhéments dédains de Bossuet

(1) *Confessions,* V, XIII, XIV.

pour l'éloquence qui plaît et chatouille et ses indignations contre les auditeurs qui la recherchent!

« ... Entre la science et la foi, il n'y a pas cette
» continuité logique qui ferait de l'acte de foi la
» conclusion d'un syllogisme. Sous l'influence de
» la volonté, l'esprit quitte la voie de la logique
» pour en prendre une autre, mille fois plus sûre
» et plus sublime. Il n'y a pas, du reste, entre les
» deux voies, d'abîme béant à franchir.... Il n'y a
» même pas discontinuité complète ; car l'esprit,
» en se laissant porter par la volonté de la science
» à la foi, ne perd pas l'objet de vue un instant ;
» c'est lui qui dit où il veut être conduit et,pendant
» qu'on le mène, il ne cesse de voir ni la route ni
» le terme.... Il ne faut pas, du reste, se figurer les
» facultés de l'homme comme isolées et agissant
» chacune à part.... L'unité du sujet met partout
» l'unité, partout la continuité dans les actions des
» facultés différentes. De même, il ne faut pas
» regarder l'acte de foi comme seul et sans rapport
» avec les actes préalables : ici encore l'unité du
» sujet fait l'union, et, pour ne parler que des actes
» intellectuels, c'est le même esprit qui a vu les
» motifs de croire et qui croit.... De même, entre
» les forces naturelles et les forces surnaturelles qui
» concourent à l'acte de foi : la grâce intervient,
» Dieu agit; mais l'action divine, l'intervention
» de la grâce n'annihile ni ne change l'action des

» forces naturelles de l'intelligence et de la volonté :
» elle l'élève et la perfectionne.... (1) »

S'il en est ainsi ; s'il faut voir dans la parole autre chose et plus qu'une simple occasion, du moins en général, et une véritable « grâce », — extérieure, sans doute, mais enfin une « grâce » — et s'il est dans l'ordre providentiel que l'activité naturelle ouvre et aplanisse la voie où se produira la rencontre du surnaturel ; il reste à dire comment l'éloquence, qui n'est que la parole agissante et efficace, s'harmonisera aux conditions spéciales que lui fixe la Foi.

Pour n'y plus revenir, faisons remarquer, d'abord, que l'exposé des vérités dogmatiques et morales — en d'autres termes, la partie du discours qui a pour objet de présenter à l'esprit la matière à croire, d'instruire l'auditoire : *docere,* comme disaient les Anciens — procède forcément comme l'exposé profane. Là, l'orateur formule, explique, prouve, déduit, conclut : il fait œuvre de dialecticien. Seulement, et c'est le point essentiel, tout son effort tend à établir uniquement que l'objet en cause appartient à la foi. Il s'ensuit de là deux choses : premièrement, que les éléments de ses démonstrations doivent être appréciés du point de vue de la croyance et qu'un incroyant n'en peut goûter que l'agencement logique ; deuxièmement, que cette vérité partielle et particulière n'a tout son sens que

(1) Bainvel. *La foi et l'acte de foi*, Ch. IX, IV.

par sa relation à tout l'ensemble, mais, de la sorte, spéculative ou pratique (si l'on tient à distinguer ce qui, au fond, ne fait qu'un) rappelle un engagement qui prend toute la vie. Il y a ainsi dans l'expression la plus dépouillée de la vérité chrétienne la plus particulière, une richesse de signification et d'émotion que, seul, le croyant est capable de discerner et d'éprouver.

Donc, et par le caractère de l'autorité qui détermine l'adhésion, et par la pénétration de la vérité dans la vie, le simple exposé d'un point de croyance, en tant que tel, est excellemment matière d'éloquence.

Mais nous supposons la Foi, — non seulement habituelle et, en quelque sorte, latente ; la Foi, au contraire, active, en éveil, aux aguets, pour ainsi dire, et tendue pour saisir au passage tout objet spécial qui s'offre à elle explicitement. On pourrait dire, dans ce cas, que l'œuvre de l'orateur est faite d'avance, que son intervention demeure aussi peu personnelle que possible et que l'éloquence proprement dite ne peut trouver où se prendre devant des gens persuadés. Notre hypothèse cadre, d'ailleurs, très imparfaitement avec la réalité coutumière.

Admettons donc la présence de la Foi, mais de la Foi telle que la rencontre ordinairement dans la masse des auditeurs la parole qui tombe de la chaire, une Foi sommeillante, étouffée sous des épaisseurs variables de préoccupations humaines, une Foi

« qui n'agit pas », encore que « sincère » ; vague aussi, toute faite d'idées religieuses lamentablement approximatives, lueur diffuse, flamme qui couve. Il s'agit de l'alimenter, sans doute, mais plus encore de l'exciter, de l'exalter. Comment faire ?

Ouvrons les vieux traités de rhétorique au chapitre du « pathétique ». Parmi les ressources dont il dresse l'inventaire et opère le triage, un instant de réflexion suffit à nous prescrire notre choix : le procédé qui offre le plus de chance de susciter la Foi est incontestablement celui de la « contagion (1). » Le

---

(1) Pour prévenir tout risque d'équivoque, je transcris moi-même ici de l'Encyclique *Pascendi* le passage suivant :

« Qu'est-ce que la tradition pour les modernistes ? — La commu-
» nication faite à d'autres de quelque expérience originale par l'or-
» gane de la prédication et moyennant la formule intellectuelle. Car
» à cette dernière, en sus de la vertu représentative, comme ils
» l'appellent, ils attribuent encore une vertu suggestive s'exerçant,
» soit sur le croyant même pour réveiller en lui le sentiment reli-
» gieux, assoupi peut-être, ou encore pour lui faciliter de réitérer
» les expériences déjà faites ; soit sur les non-croyants, pour engen-
» drer en eux le sentiment religieux et les amener aux expériences
» qu'on leur désire. C'est ainsi que l'expérience religieuse va se
» propageant à travers les peuples, et non seulement parmi les con-
» temporains, par la prédication proprement dite, mais encore de
» génération en génération, par l'écrit ou la transmission orale. »

Sur quoi je me bornerai à faire remarquer que la position des modernistes est exactement l'inverse de la mienne. Pour eux, il s'agit d'expliquer comment la foi qui est chose tout individuelle peut être transmise : l'expérience personnelle du sujet *produit* la forme intellectuelle qui, tout en *signifiant*, *agit* par suggestion sur autrui et provoque des expériences religieuses qui agiront à leur tour. Pour nous, la vérité religieuse existant objectivement et l'adhésion à cette

discours doit être une expression puissante de la Foi, de la Foi qui devient sensible, qui vit, qui s'anime, qui s'affirme, qui vibre, qui s'émeut, qui s'émerveille et jouit d'elle-même et de se livrer : cela veut dire une vérité supérieure, que possède, sans doute, celui qui en parle, mais qui, bien plus encore, le possède parce qu'elle le domine en le pénétrant et le déborde ; une vérité dans laquelle il se « perd », parce qu'elle le ravit ; une vérité si impérieuse, à la fois, et d'un tel charme, qu'il s'oublie entièrement et n'intervient plus de sa personne dans son éloquence que pour s'ingénier à lui prêter l'expression la plus impersonnelle et manifester sa sa joie d'en être, en même temps, le gardien, le bénéficiaire et le dispensateur.

Cela, c'est, d'un seul mot, le lyrisme. Dégageons seulement, avec la plus ferme rigueur, cette notion des humiliantes limites où l'enferma trop longtemps la critique, en la confondant avec celle d'égotisme romantique. N'oublions pas, ensuite, que le lyrique reste, en chaire, toujours et principalement, un orateur ; enfin souvenons-nous que cet orateur est, d'office, un docteur.

On a complaisamment insisté sur le lyrisme de Bossuet. Je n'ai garde d'y contredire. Je demande

---

vérité étant une œuvre de grâce surnaturelle, il s'agit de voir comment l'activité naturelle, loin de *produire* la foi, peut bien ne pas être inutile et de quelle manière elle doit s'adapter pour mériter de s'appeler « organe » ou instrument.

toutefois la permission de rappeler que, dans l'œuvre oratoire de ce lyrique, le « raisonnement invincible » ne tient pas une moindre place que l' « admirable doctrine », ni le « donc » que le « ah ! » (1). Et, si l'on accepte une idée moins étroite, et, à mon sens, plus intelligente et plus juste du lyrisme, peut-être que la verve dialectique de Bourdaloue, qui nous semble, aujourd'hui, parfois exubérante, nous apparaîtra comme une autre forme de lyrisme : lyrisme de la raison qui, à sa façon, « se perd » dans une vérité supérieure possédée par la Foi, « Fides quærens intellectum » : la Foi qui cherche à se rendre compte d'elle-même et s'enchante de contentement rationnel. Mais si l'on commence par refuser le lyrisme au grand siècle....

De ce que le prédicateur, dominé par une vérité transcendante qu'il n'a pas atteinte par son seul effort et dont il est dominé, met son principal souci à « s'oublier » pour la laisser paraître elle-même et elle seule, il s'ensuit logiquement qu'il réprouve le spectacle de l'éloquence ; mais, non moins logiquement, qu'il se met à même de donner le spectacle de la Foi, et par un détour qui n'est pas un calcul, retrouve précisément l'éloquence qu'il faut, c'est-à-dire l'éloquence sacrée. Il s'ensuit aussi que, son langage, pour s'approprier à son objet, doit être le

(1) Cfr. H. Bremond. *Bossuet*, textes choisis et commentés, Introduction.

langage même de la Foi. Or la foi, c'est la vérité enfermée dans le témoignage : c'est donc la « parole évangélique » qui est le langage de la Foi, et, du même coup, le langage de l'art sacré. Forme et fond, l'art est de se soumettre à la vérité révélée. Mais se soumettre ne signifie pas disparaître : c'est vivre dans l'ordre prescrit par la nature des choses ; et vivre, c'est nécessairement mettre en œuvre ses puissances, son génie, son talent ; par le fait même, c'est encore s'exprimer, s'exprimer personnellement.

L'éloquence sacrée existe et il y a un art de prêcher.

Cette porte était ouverte ; mais l'ouverture en était peut-être masquée et l'abord assez encombré.

ACADÉMIE ET PARLEMENT

Je voudrais examiner deux cas de parole publique, tels que nous les fournit notre vie contemporaine : celui du discours académique et celui du discours parlementaire.

Les anciennes rhétoriques rangeaient le premier dans une catégorie qui portait, en grec, le titre d' « épidictique », rendu, en latin, par « démonstratif ». Je les transcris à dessein sous ces figures parce qu'ils ont ainsi passé dans les vieux traités écrits en notre langue et favorisé les malentendus. On a, depuis, donné la préférence à l'appellation « éloquence d'apparat ». C'est une traduction encore, qui ne va pas sans trahison.

Épidictique et démonstratif équivaudraient plutôt à « spéculatif » ou « théorique ». L'éloquence proprement dite est l'intervention de la parole dans la vie active; elle doit mener à une conclusion, non de la seule raison, mais de la volonté efficace. Cependant, l'on peut prendre la parole, et on la prend en

effet pour exposer et faire admettre un jugement, que l'on signale et dont on *fait voir* la justesse. Ce jugement ainsi proposé conduira, peut-être et sans doute, à des conséquences en différents ordres d'activité ; mais il ne se trouve pas rapporté directement à tel parti à prendre, ni sur l'heure ni même plus tard. Nous dirions, en termes d'école, qu'il s'agit de convaincre et non de persuader.

Notons, cependant, que le mot grec, primitivement, au moins, se référait encore à l'action d'une manière indirecte : car le discours qu'il désignait aboutissait à une conclusion de blâme ou d'éloge portant sur l'objet qui était « montré ».

Il n'en reste pas moins que c'était là un cas à part, dans toutes les formes d'éloquence ; un cas unique. Les Grecs ont toujours opposé la parole à l'œuvre, et ils ont su, mieux que personne au monde probablement, que bien parler n'est pas encore agir bien ; mais l'usage de la parole méritait le nom d'éloquence et le parleur, celui d'orateur dans le cas seulement où l'on parlait bien pour persuader d'agir de même. L'acquiescement tout intellectuel, ou même moral, mais sans conclusion immédiate et précise, ce pouvait être l'objet d'un « sophiste », — nous dirions d'un professeur ou d'un conférencier — cela ne devait pas suffire à l'orateur, « conseiller du peuple » ou « logographe » c'est-à-dire auteur de plaidoyers.

Celui qui excella dans ce genre fut Isocrate. Il

avait été avocat, mais comme on l'était à Athènes : il avait composé des discours que le prévenu, qui devait se défendre lui-même, était censé préparer et qu'il débitait devant les juges. L'avocat n'était donc orateur que par personne interposée : son nom de « logographe » disait clairement qu'il n'était qu'un homme de plume. Isocrate, dans ce rôle ingrat, qui nous semble aujourd'hui si étrange et si faux, acquit de l'aisance et de la célébrité. Le plus étrange du rôle est précisément que l'exercice d'une profession qui n'avait aucune existence reconnue et que les institutions paraissaient exclure pût assurer la fortune avec la notoriété. Mais être célèbre par son éloquence et être réduit à ne jamais parler soi-même, n'être éloquent, en somme, que par procuration, c'est là une sorte d'humiliation perpétuelle dans une persistante absence d'humilité. Après dix ans, Isocrate n'y tenait plus : il voulait parler pour son compte. Or il avait trop peu de voix pour balancer ses périodes devant les immenses auditoires de la tribune en plein air ; il était invinciblement timide ; il était homme de lettres, nullement homme d'action : l'éloquence, c'était l'action : il fut professeur et conférencier.

Il fixa le genre.

Est-ce un genre ? Évidemment oui. Nous y reconnaissons, à première vue, une forme esthétique nettement déterminée dans tous ses éléments. Non moins certainement, ce n'est, pas plus que

l'éloquence politique, un genre purement littéraire : il y a là un souci ultérieur à la simple communication d'une jouissance d'art. Est-ce, comme l'éloquence politique et l'éloquence judiciaire, une « espèce » du « genre » éloquence? — Non. Il faut dire, pour être rigoureux, que c'est un genre à part.

La raison en apparaît d'emblée : l'éloquence « épidictique » a pour fin d'instruire et d'instruire sans plus. Qu'on l'appelle conférence, causerie, discours, ou, comme en anglais, « lecture » ce monologue est, au fond, une *leçon*. Nous y trouvons donc une préoccupation d'utilité directe, étrangère à l'œuvre d'art comme telle; cette utilité est de l'ordre de la connaissance, tandis que l'éloquence proprement dite vise une fin qui est de l'ordre de l'action : nous ne pouvons donc y voir des « espèces » d'un même « genre ». Des fins d'ordre différent déterminent la nature des moyens; les moyens se distinguent donc comme les fins elles-mêmes.

Il reste une simple difficulté.

Un des objets de l'éloquence, de toute éloquence, est d'instruire : ut doceat! Comment pouvons-nous, alors parler de deux ordres distincts ?

La réponse est élémentaire.

Le sens de ce précepte, en effet, n'est pas que tout orateur doit présenter une synthèse qui renferme la substance du savoir sur son sujet, mais bien que, sur la question concrète qui se pose, par la prétention même qu'il émet de faire adopter un

parti d'action, il doit éclairer la conscience de ses auditeurs. Les idées qu'il propose et la doctrine qu'il établit ne sont là que comme principes d'action; il en prévoit, dès le départ, l'application particulière qu'il poursuit ; instruire n'est pour lui que moyen de persuader.

Au contraire, l'éloquence épidictique tend et s'arrête à la science du sujet. Elle se complaît donc aux idées générales pour elles-mêmes; elle se meut de préférence dans l'universel et les applications où elle s'attarde lui fournissent des solutions peut-être concrètes, si le sujet les comporte, mais universelles encore puisque ce sont des jugements. Sans demeurer nécessairement abstraite, elle reste spéculative.

Nous pouvons nous en tenir à Isocrate pour le vérifier sur un exemple. Ce n'est, d'abord, sans doute, point par hasard que le représentant le plus caractéristique du genre, au point d'en être resté comme le type, se trouve avoir été un professeur. Ensuite, la comparaison de son œuvre avec celle de Démosthène met en pleine saillie la différence qui sépare l'orateur du conférencier. Tous deux traitent de politique. Lorsque Démosthène monte à la tribune, il entend bien sauver Athènes et, par Athènes, la civilisation grecque menacée ; comme il voit le danger dans Philippe, il prétend donc obtenir des Athéniens qu'ils luttent contre lui sérieusement; mais il précise : si c'est là ce qu'il veut, directement

il demande moins, il demande même très peu : une mesure particulière nécessaire et urgente. Lorsque Isocrate prend la parole, c'est avec le même amour pour la cité, pour l'Hellade ; mais, au lieu de se restreindre à obtenir un effort exigé par la circonstance, il développe une thèse de politique générale, émet des vues, pose dans toute son ampleur le problème de l'hellénisme aux prises avec les tendances asiatiques et conclut par des souhaits de confédération, souhaits très généraux et, il faut l'avouer, passablement naïfs.

Ceci, d'ailleurs, n'est qu'accidentel dans la question qui est la nôtre : il aurait pu se trouver en plein accord d'idées avec Démosthène, il y aurait toujours eu entre leurs œuvres la différence qui distance un « discours » de ce que les Anglais appellent un « essay » : l'un poursuit un vote, l'autre se couronne par un « vœu ».

La conférence s'oppose, en effet, au discours par son affranchissement des conditions particulières : elle n'est pas, comme le discours, étroitement « de circonstance ». Car il faut maintenir qu'un discours ne vaut qu'à cette condition première et essentielle. S'il déborde la circonstance, au point de garder un intérêt permanent, il vaudra infiniment plus, sans aucun doute, mais il doit, d'abord, être « de circonstance », il doit saisir, remplir, combler son moment : l'heure manquée, il détonne, il date. Il survient, en effet, à la série des événements pour

s'insérer comme une cause morale, comme une antécédence précise qui prétend déterminer par l'une d'elles la chaîne des conséquences. L'orateur s'empare de l'heure pour maîtriser le cours du temps.

Le conférencier, tout en se souciant de l'actualité pour être opportun, et, par là, provoquer l'intérêt, reste cependant, relativement, indépendant d'elle, même quand il traite un problème de l'heure, parce qu'il l'aborde du point de vue des idées et non de celui de l'action.

Voilà pourquoi il lui est loisible — et l'usage courant le prouve — d'écrire tout à l'aise son discours, d'en donner lecture à une date choisie, laquelle peut, d'ailleurs, être remise ; après lecture ou sans lecture, de le publier dans un journal de la semaine ou dans une revue du mois, pour le réunir à d'autres dans un volume de fin d'année. Qu'il traite de science, d'art, de critique, de philosophie, voire de politique, le conférencier est, peut-être au sens le plus noble du mot, un vulgarisateur — ou, si l'on aime mieux le terme anglais, il « popularise » des connaissances, il met du savoir à la portée du public ; il fait œuvre d'enseignement.

Il faut donc y revenir : l'éloquence épidictique n'est pas de l'éloquence; et le discours épidictique, étant une leçon, n'est pas un discours. Aussi, tandis que le discours est nécessairement « parlé » parce qu'il doit être — nous avons dit dans quel sens

— « improvisé », la leçon s'accommode aussi bien de l'écriture et de la lecture que de la parole. Il arrive qu'elle s'en trouve mieux. C'est dans les bureaux de rédaction qu'il faut, de nos jours, chercher les Isocrates.

Mais la Grèce n'avait pas de revues et les Grecs, s'ils savaient être écrivains, n'étaient nullement écrivassiers, et surtout, ils étaient parleurs. Ils cultivèrent donc l'éloquence épidictique jusqu'à goûter le « discours d'apparat ».

Ce nom ne nous dit pas grand chose. Il évoque pour nous une espèce de « discours de cérémonie ». Et ce n'est pas du tout cela. Le discours de cérémonie peut n'être qu'un compliment, il peut être un vrai discours, pleinement « de circonstance ».

En fait, la notion nous demeure indécise parce que nous n'avons plus la chose. Nous savons ce qu'est un virtuose de l'archet ou du chant, de la versification ou même du calcul mental ; nous avons vu les foules courir et se presser à des « séances » d'un Caruso, d'un Besse de Larzes, d'un Inaudy. Nous n'avons pas vu s'assembler le monde pour entendre un virtuose de la parole, comme tel et uniquement.

Je n'aurai pas la simplicité de prétendre que notre temps ignore les orateurs qui parlent pour parler, donc pour ne rien dire, ni que ces orateurs ne trouvent point d'auditeurs que ce vide sonore enchante : les faits sont là qui, eux,

disent quelque chose ! Nous n'aurions, d'ailleurs, qu'à réfléchir : il est une infinité d'occasions où un discours est exigé, voire plusieurs. Cela suffit : nous sommes certains que, sur le nombre, une forte part se composera purement de bruit articulé. Mais je fais seulement observer que ce n'est point dans l'éloquence que nous allons chercher l'art pour l'art. Les Anciens le pouvaient faire et — les dieux leur pardonnent ! — ils l'ont fait quelquefois.

D'où vient cette différence qui semble à notre honneur? Reprenons nos exemples. Tout le monde sait ce que sont les quatre opérations fondamentales de l'arithmétique et les a quelque peu pratiquées. Il y a là tout un mécanisme dont le jeu nous est connu. Nous pouvons donc apprécier la virtuosité qu'un calculateur déploiera devant nous à s'en servir. Tout le monde sait, au moins à peu près, ce que sont les vers français ; bon nombre de gens se sont essayés à aligner, ne fût-ce que deux ou quatre bouts rimés. Là encore il y a le jeu d'un mécanisme suffisamment connu. Il est entrevu comme assez complexe et d'un maniement délicat et difficile. Et, ainsi que dans le premier exemple, son emploi doit donner « un résultat » précis, facile à constater. Un quatrain construit sur des rimes imposées, c'est un problème à résoudre, exactement comme dans le premier cas. Nous avons donc de part et d'autre, un sujet délimité, des données à combiner, une solution à trouver. L'agilité, la souplesse, l'élégance

se manifestent d'une manière d'autant plus nette que tous les éléments à ajuster sont mieux déterminés et l'effet à produire mieux défini.

Or, chez les Anciens, les phrases d'un discours se construisaient avec une rigueur dont la prose, même oratoire, moderne ne nous donne qu'une vague idée; elles s'agençaient non moins rigoureusement entre elles pour former les différentes parties ; et ces parties se liaient entre elles selon des règles très rigoureuses. Il existait toute une technique, née longtemps avant Isocrate, reprise, perfectionnée, compliquée, subtilisée, raffinée d'âge en âge par tous les professeurs de rhétorique et tous les rhéteurs, vulgarisée par l'enseignement et l'exercice assidu dans toutes les écoles, matière principale de l'instruction et de l'entraînement scolaire. Toutes les cadences, toutes les figures, toutes les articulations oratoires, toutes les jointures logiques, toutes les formes pathétiques avaient leur nom, leur usage, leur place ; elles se rencontraient, s'opposaient, se suppléaient, s'appelaient suivant des règles minutieuses et compliquées ; et tout cela était connu et reconnu d'abord, au passage, sans hésitation ni méprise. Une improvisation oratoire, une « déclamation » c'était à la fois la solution d'un problème difficile et l'exécution d'un morceau à effet. Comme on en organisait des concours dans les écoles, on en donnait des séances au public. Le public était compétent, du moins en grande partie ; il goûtait

ces représentations et y cherchait l'espèce de plaisir qu'elles prétendaient lui offrir ; il était donc assez indifférent au fond pour s'attacher à la forme technique, à l'exécution artistique, ou même, il ne s'intéressait au sujet que dans la mesure où il proposait une difficulté à vaincre. C'était bien le triomphe de la virtuosité pure.

On n'en vint pas là tout de suite; mais on y vint assez tôt ; on y resta avec délices ; à vrai dire, on n'en sortit plus. Rappelons le *Pro Archia !* Nous y trouvons l'annonce de ce que vit l'Empire. Rappelons-nous tel rhéteur ambulant du Bas-Empire ! Nous y reconnaissons l'héritage d'Isocrate. Abus, sans aucun doute ! Encore faut-il admettre qu'il était contenu en germes dans l'usage même.

On sera tenté de prononcer le mot d'évolution. Il est facile d'en affubler les faits. L'éloquence épidictique, en tant qu'elle est vulgarisation, évolue vers l' « essay », pour aboutir à l' « article » ; cette vulgarisation, prenant pour objet les idées philosophiques, surtout morales, tourne à la prédication laïque, représentée par Dion Chrysostome, pour donner enfin le jour à l'homélie, sermon chrétien. On peut donc dire que ce qui s'exprimait jadis sous forme de discours épidictique, de nos jours se traduit, d'une part, sous forme d'article de revue, d'autre part, sous celle de prêche. Les genres naissent, se développent, procréent et meurent,

l'enfant n'étant pas semblable au père, mais héritant de ses fonctions.

Nous dirons dans un langage plus simple, plus clair, et peut-être plus pratique : le discours épidictique était une dénaturation de l'éloquence ; il en faussait l'usage et la notion. Il éliminait, en effet, de l'éloquence son objet propre et en conservait la forme. Or cette forme ne possédait de sens et de valeur que par sa convenance à l'objet. Il n'est pas indispensable à l'objet du discours épidictique qu'il soit parlé ni qu'il soit un discours : quand l'usage de l'écriture et de la lecture se généralise, on l'écrit donc tout naturellement. D'autre part, cet objet tient d'ordinaire à l'actualité : quand se généralisent les publications périodiques, il trouve sa vraie forme qui est l'article de revue. Brunetière l'a fort bien dit :

« Tout discours qui n'est pas l'écho sonore ou » la retentissante contradiction de ce que pense et » de ce que sent un auditoire n'est pas un discours; » il n'est qu'une dissertation qu'on ferait aussi bien » ou même mieux d'écrire que de prononcer ».

Mais ce discours sans objet proprement oratoire s'est obstiné à résonner en paroles rythmées, et alors, comme il était fatal, la forme vide a tiré tout à soi; elle est devenue sa raison d'être en elle-même. Le discours a été une exhibition de mérite technique, une montre, une parade : discours d'apparat. Il est mort quand ont changé les conditions de l'élo-

quence. Le langage oratoire n'était guère moins, quoique d'une autre manière, déterminé que le vers lui-même : il était réellement intermédiaire entre le langage « mesuré » et la prose libre ; il permettait, s'il n'imposait pas, au discours, dans tous ses moyens d'expression, des précisions qui donnaient lieu à la virtuosité. Le style oratoire existe encore de nos jours ; et c'est un style ; mais ce style est bel et bien de la prose ; et nous ne connaissons aucune prose qui ait une valeur d'art indépendante de son contenu ; qui soit faite en elle-même d'éléments reconnaissables et définissables, que l'on puisse, en un mot, figurer en dehors de son texte. Je sais bien que M. Lanson, dans son livre l'*Art de la prose,* veut distinguer la « prose d'art » de l'autre qui ne serait que de la prose excellente, par ce que la première ajoute à l'expression juste de l'idée d'image et de sentiment ; mais c'est là une hérésie ; c'est là une conception de barbare moderne. Il y a le bon style et le mauvais ; mais comme formes distinctes, « il n'y a pour parler que la prose et les vers ». L'art de la forme oratoire fait donc corps avec le fond du discours — assez, du moins, pour qu'il ne soit plus possible d'exercer comme une profession l'art oratoire en tant que tel : il ne peut avoir d'existence reconnue que dans l'éloquence.

Alors, le discours académique ? Prenons le discours académique type : le discours de réception. Il est, premièrement, et c'est là sa valeur vraie, une

étude, un article de critique ; il est, secondement, et secondairement, une occasion ou un prétexte à l'orateur de faire les honneurs de son talent, non point du tout en rhéteur à l'antique, mais en homme d'esprit, comme le peut faire tout publiciste ou tout orateur. C'est une lecture. L'acception du mot anglais passerait bien utilement au mot français. Le discours académique existe donc et nous n'aurons pas la naïveté de le méconnaître ; mais il n'existe pas en tant que forme esthétique déterminée dans ses éléments, au point que de ses éléments on puisse tirer des lois. La preuve en est qu'il peut cesser de prendre la forme de discours sans cesser d'être lui-même : il n'en va pas ainsi d'un plaidoyer ou d'un sermon.

Mais le cas du discours parlementaire se résout-il avec clarté ? Les rhétoriques connaissent une « éloquence délibérative ». Est-il possible de reconnaître là un « genre », ou, si l'on aime mieux, dans le « genre » éloquence, une « espèce » proprement dite ?

Les rhétoriciens grecs n'auraient pas hésité à répondre par l'affirmative et notre doute leur aurait semblé fictif. Nous fournirons bientôt nos « raisons de douter ». Voyons d'abord d'où leur venait leur assurance.

Les lois esthétiques et, partant, les lois littéraires sont empiriques. Une forme d'activité se produi-

sant dans des conditions déterminées, nous pouvons, de l'observation attentive, tirer des conclusions expérimentales qui constatent le succès ou l'insuccès, et de l'analyse des conditions, les raisons de ce résultat : ce sont les lois du genre. C'est ainsi que nous sommes à même de construire des théories littéraires générales.

La démocratie athénienne a réalisé avec une netteté suffisante l'état politique favorable à l'éclosion de l'éloquence délibérative ; elle l'a vue naître et fleurir en chefs-d'œuvre inégalés. Il lui a donc été facile d'en dégager la théorie.

A Athènes, en effet, il se tient des assemblées où l'on peut dire que se trouve réunie la totalité des citoyens. Cela doit s'entendre moralement, à coup sûr : la campagne ne va guère au Pnyx et toute la ville ne s'y déverse jamais sans exceptions. Mais enfin, si l'on tient compte des institutions antiques, qui admettent l'esclavage et ne regardent comme « hommes » au sens plénier du mot qu'une élite qui forme la cité ; si l'on songe que l'État, c'est la la ville même, le reste n'étant que par rapport à elle et en dépendance d'elle, et que ce reste n'est guère qu'une banlieue, on reconnaîtra que, lorsque l'orateur s'adressait aux « hommes d'Athènes », il avait devant lui l'essentiel de l'État athénien. C'étaient des hommes qui décidaient de la conduite d'Athènes, et, Athènes se confondant avec eux, ils décidaient donc entre eux de leur propre

conduite politique. Ils n'étaient pas les représentants, les députés d'un grand nombre d'autres, leurs égaux en droits, dont cette délégation, en leur confiant un pouvoir, les eût mis en fait dans une situation dépendante de leurs commettants : ils administraient pour eux-mêmes leur chose. Cette chose, cependant, était la chose commune. Ils la devaient donc mener du point de vue commun, dans l'intérêt général. Cet intérêt n'est pas la somme des intérêts particuliers : il peut leur être opposé, il en est toujours différent. Mais comme l'État, c'était eux-mêmes, ils pouvaient prendre, comme citoyens, le sentiment du bien commun qui leur importait directement et ne courait guère le risque de leur être tout à fait étranger. Quant à l'intelligence de cet intérêt général, elle apparaît comme possible parce que, l'Etat étant restreint à une ville qui est leur ville, elle n'exige pas une ouverture d'esprit, une compétence politique démesurées. Ils doivent donc apprécier, aimer, vouloir le bien public qui dépend d'eux seuls et directement. S'ils diffèrent entre eux d'avis et de tendances et se groupent en partis, c'est en vertu de cette même poursuite du plus grand bien, et les partis ne prétendent l'emporter l'un sur l'autre que par la noble ambition de faire triompher ce bien le plus grand. L'orateur est donc un citoyen, égal, comme tel, aux autres, qui par l'étude, la réflexion, l'expérience, parvenu à une compétence plus sûre, s'est fait une

idée de la conduite politique à suivre, vient la proposer et l'exposer à ces hommes avides de lumière et passionnés pour le bien général, qui leur démontre qu'elle est la bonne, la meilleure, et leur demande, au nom de leur commun patriotisme, de la faire passer en actes. Il est le « conseiller du peuple » et ce « peuple » vraiment « délibère » sur l'intérêt général.

On va me crier : théorie ! — Évidemment ! Et les faits lui infligent, je le sais, un solennel démenti. Cela prouverait — et tel est bien mon avis — que la « démocratie », au sens propre du terme, et même dans les conditions les plus favorables, est un lamentable régime ; cela prouverait que, même réduit comme l'État antique à une cité, un État devant avoir une politique étrangère ne peut être conduit par le peuple, incapable de véritable compétence ; cela prouverait que l'éloquence délibérative, même celle d'un Démosthène, est inégale à pareille tâche. Et j'en demeure d'accord. Mais cette question n'est point la nôtre. Tout ce que je dis et maintiens, c'est que nous trouvons là réalisées autant qu'il est possible peut-être, en tout cas mieux que partout ailleurs, les conditions de l'éloquence politique délibérative.

Aussi en rencontre-t-on, sinon la théorie, du moins, épars, les éléments principaux de la théorie dans les discours mêmes de Démosthène. Nous possédons, sinon peut-être de lui, du moins sous

son nom et, en tout cas, bien dans sa manière, un recueil de plus de cinquante exordes, exercices d'école poussés jusqu'au pastiche ou essais du maître. Je traduis le n° XVIII.

« Il me paraît, comme de juste, Hommes » d'Athènes, que vous prêteriez attention à qui- » conque prendrait l'engagement de vous proposer » une solution à la fois juste et avantageuse de la » question posée. Or c'est bien ce que je compte » faire, et facilement, si vous êtes, vous, disposés à me » suivre de près quelques moments. Mais il ne faut » pas que chacun de vous parte de la conviction » que sa manière personnelle de voir sur la situa- » tion est juste absolument ; il faut, au contraire, » que, s'il vient à se produire un avis différent, il » l'examine, qu'il ne se rebute de rien écouter et » qu'il tire, ensuite, profit de tous les éléments » valables. La justesse de la solution n'est, en effet, » pas moins votre bien, à vous qui en userez, que » le bien de celui qui l'aura formulée devant vous. » Le principe de toute bonne délibération est de ne » pas décider avant d'avoir entendu les raisons d'où » la décision doit sortir. Ce n'est ni au même » moment ni de la même manière que l'on adopte » le parti le meilleur et que l'on recherche quel est » le meilleur parti ».

Cela nous paraît la simplicité même; c'est limpide comme l'évidence ; il n'y a pas là, en effet, autre chose que ce que renferme l'idée même de délibé-

ration. Avouons que cela ne nous semble pas exempt de candeur. Ces passages ont le mérite d'avoir exprimé d'une manière définitive des choses permanentes et universelles comme la raison même et, à ce titre, leur rencontre nous charme encore ; mais quel est l'homme politique qui oserait débuter de la sorte devant un parlement d'aujourd'hui ? La supposition même nous fait sourire.

Sans doute. Et cependant, Démosthène qui n'était point sot parlait devant un auditoire assez fin pour sourire d'une naïveté. Ces vérités évidentes n'en étaient donc point une ; elles étaient bonnes à dire parce que les circonstances, sans oser les proscrire ouvertement ou tacitement, les démentaient en fait. Il suffisait de se remettre dans la vérité de la situation pour délibérer au sens réel du mot. Aujourd'hui, l'orateur qui laisserait entendre pareille énormité passerait pour un revenant d'un autre monde. Une Chambre de parlement actuel n'est pas une salle de délibération ; sauf exceptions assez rares, elle est une caisse de résonance adaptée à la tribune.

Une réunion d'hommes de compétence inégale, mais suffisante ; ayant donc leurs vues personnelles, mais exemptes de parti pris ; dévoués au bien public, à quoi toutes préférences cèdent et tous intérêts particuliers se subordonnent ; disposés à bien accueillir la sagesse et la vérité, d'où qu'elles viennent, et par suite, à donner audience à quiconque se présente à cette fin, sans autre souci que

cette recherche : telle est l'assemblée délibérante. Elle impose à l'orateur son attitude et son langage : de la droiture, de la franchise, du sérieux, de l'indépendance, aucun souci des faciles succès, nul soin de popularité factice, encore moins malsaine.

Cette théorie demeure. Personne ne la conteste, parce que personne n'en parle. Elle est la fiction officielle qui couvre la réalité connue de tous et inavouée.

Pour déduire les « règles » de l'éloquence parlementaire, c'est cette réalité-là qu'il faut tenter d'analyser.

Le point important qui entraîne tout le reste, c'est que l'auditoire devant qui l'orateur parle n'est, d'ordinaire, pas celui auquel il adresse son discours. Il parle devant ses collègues et il semble leur parler, il l'affecte même, il a l'air de vouloir les persuader, c'est-à-dire les éclairer et les émouvoir : en fait, il n'y songe même point ; il pense un peu plus aux tribunes publiques, aux sténographes, aux reporters des journaux ; il s'occupe surtout de tous ceux qui ne sont pas là : ceux qui, le soir, ou le lendemain, liront les feuilles publiques et, parmi eux, un groupe : ses électeurs. Son auditoire, le voilà!

Il se caractérise comme suit :

Premièrement, il est absent ; deuxièmement, indéfini ; troisièmement, il n'a pas voix délibérative ; quatrièmement, il est fait d'incompétence intransigeante et ingénue et de partis pris irréduc-

tibles et impérieux; cinquièmement, il est le maître de la délibération parce qu'il est le maître de l'assemblée délibérante.

Le discours tend au vote. Ce vote n'est pas émis par ceux à qui le discours s'adresse en réalité, mais par ceux qui l'entendent seulement. Le discours n'a donc point pour véritable objet d'obtenir ce vote : il ne peut avoir qu'un sens, qui est d'établir pour les auditeurs réels, mais absents, la docilité de l'orateur à leurs ordres, sa fidélité à leur direction.

Le vote est émis par ceux devant qui, sans qu'il leur soit adressé, le discours est prononcé : le discours ne peut donc avoir pour fin de les éclairer, de les convaincre, de les déterminer dans la décision à prendre : il les peut seulement faire ressouvenir qu'ils seront jugés, sur leur vote, par ceux qui ne sont point là et qui n'auront pas délibéré.

La délibération apparente se résume donc dans le mot célèbre : « Les discours peuvent bien modifier mon opinion, mon vote, jamais ! » Quant à la réalité — nous ne dirons plus de la délibération ! — disons : la réalité parlementaire, elle devient, au point de vue de l'éloquence, pure affaire « d'acoustique ». Oui. Nous parlons « d'optique » du théâtre ; il faut étudier « l'acoustique » des Chambres.

Dans les conditions normales de l'éloquence, l'orateur peut prévoir un certain retentissement de sa parole, dans l'espace et dans le temps, par delà

l'enceinte et l'auditoire actuels : cela lui vaut d'élargir et de hausser son point de vue ; mais cela demeure secondaire et son affaire est de persuader d'abord ceux qui l'écoutent. Au parlement, cette relation est renversée. Ce n'est pas la résonance intellectuelle et morale du discours dans la Chambre qui régit la parole : c'est la vibration et la sonorité extérieure, la résonance et le retentissement au dehors, « dans le pays » : c'est-à-dire dans les bureaux de rédaction, dans les clubs, les cercles, les salons un peu, surtout les cafés — dans l'ouïe et l'entendement des électeurs.

Cette éloquence se mesure donc, se juge, et, par conséquent, se règle à l'« écho ». Comme le problème dramatique consiste à trouver pour le mettre en scène ce qui « passera la rampe », selon l'optique du théâtre, le problème oratoire consiste à trouver pour le dire à la tribune ce qui « passera la Chambre », selon l'acoustique du parlement. L'usage du miroir nous a, dès longtemps, habitués à voir une image par réflexion, la pratique de la photographie nous rend facile l'interprétation d'un cliché et nous voyons en « positif » ce qui est sous nos yeux en « négatif » : il y a une rectification analogue, dans l'ordre de la sonorité oratoire, à opérer pour critiquer un discours parlementaire. C'est par une sorte d'instinct que l'orateur politique moderne découvre et réalise ce rapport délicat entre l'effet direct et l'effet indirect, entre la sonorité immédiate

et la sonorité réfléchie : il parle de telle manière que, sans détonner ici, son discours soit entendu ailleurs.

Je ne m'attarde pas à déduire les conséquences de cette nécessité que lui impose l'institution parlementaire ; j'aime mieux signaler l'exception qui servira de contre-épreuve.

Il arrive, en effet, que ce dédoublement entre deux auditoires d'importance inégale ne lui soit plus imposé et qu'il s'adresse principalement à l'auditoire présent devant lui. Son éloquence redevient directe et normale. Cela se présente quand l'objet du débat est personnel aux parlementaires. Un cas vraiment typique nous est offert dans quelques pages intensément vivantes de *Leurs Figures :* c'est la scène où M. M. Barrès nous montre Delahaye aux prises avec les « chéquards ». On peut la rapprocher de celle où Cicéron attaque les sénateurs partisans de Catilina. De part et d'autre, l'effet extérieur du discours importe extrêmement, sans doute, aussi est-il prévu et soigneusement calculé ; mais ce qui importe plus encore, ce qui est urgent, c'est l'effet sur l'auditoire même, sur la Chambre française et sur le Sénat romain. Il y a là une bataille à gagner sur place et sur l'heure ; les mots doivent porter coup, non point par rebondissement et ricochet, mais au point même où ils frappent directement. Il faut réduire à l'impuissance, avant qu'ils soient sortis, les complices de l'attentat et de la malversa-

tion ; et pour cela, il faut « persuader » les autres, présents aussi, et obtenir qu'ils aient pris parti avant de quitter l'enceinte. Il y va du bien général, mais le bien général coïncide avec le bien de l'assemblée : la chose publique est, pour l'instant, leur chose personnelle.

Nous rentrons ainsi dans les conditions normales de l'éloquence. Cela se produit chaque fois que le débat est proprement parlementaire, je veux dire chaque fois qu'il porte sur des intérêts qui regardent les membres du parlement. Toujours, plus ou moins, ils regardent aussi le pays, mais on voit assez que ce n'est point cette considération qui rétablit l'éloquence délibérative dans l'ordre — puisque c'est précisément le contraire ! D'un régime qui engendre la fiction l'ordre ne peut renaître que par un accident heureux et fugitif.

Tout ce que je prétends conclure de ces observations, c'est la différence qui existe entre les *lois* et les *règles* d'un genre. Cet exemple en fournit une illustration. L'éloquence délibérative étant ce que l'ont faite les institutions parlementaires, l'orateur doit tenir compte de ces conditions, contingentes et variables ; de l'adaptation méthodique et raisonnée à ces conditions se déduisent les *règles :* elles ne sont, d'ailleurs, qu'une application des *lois,* selon ces circonstances spéciales et particulières : ce sont les lois assouplies aux circonstances déterminées. Ainsi, c'est une *loi* que l'auditoire condi-

tionne l'éloquence; l'auditoire présent à la Chambre étant fictif, tandis que l'auditoire réel est absent et répandu au dehors, la *règle* est d'accommoder le discours parlementaire à l'auditoire lointain, sans perdre entièrement de vue l'auditoire proche; c'est de combiner et de doser cette action à double effet sans brouiller le rapport des deux publics.

L'heure où j'écris est propice à ces études. Si d'autres pays connaissent encore le bruit des luttes parlementaires parmi le vacarme de la grande lutte, nous n'en percevons guère que de très vagues échos. Notre parlement se tait. Il fallait profiter de ce rare bonheur pour traiter la question en toute sérénité.

VRAISEMBLANCE ET CONVENTION

Je me souviens d'un dessin du *Punch*. Deux enfants sont en train de jouer « au voyage ». Deux chaises du salon, placées l'une devant l'autre, représentent la voiture. Sur le parquet, quatre minuscules chevaux sont censés l'entraîner à toute allure entre des maisons lilliputiennes et des arbres, à peine visibles d'en haut, qui simulent des villages et des bois. Bob conduit l'attelage et Maggie, sagement assise, se distrait à voir fuir le pays traversé :

Les grands pays muets devant nous s'étendront...

Un peu longuement !... commence à penser Maggie. Bob, lui, très affairé, se fatigue à mener les quatre bêtes fringantes, dont les flancs de carton sont cinglés sans répit. Il n'en peut plus. Il fait une pause. Il dit à sa petite sœur :

— C'est amusant, hein, Maggie ?

— Oui.... Mais ce ne serait pas amusant si nous ne faisions pas semblant.

Ah ! ce mot, ce n'est pas l'auteur qui l'a trouvé :

on peut être sûr qu'il l'a réellement entendu ; dans sa ravissante naïveté, il exprime tout l'essentiel de la psychologie des enfants — petits et grands — qui jouent à « quelque chose ».

Le jeu consiste à « faire semblant ». Il est, au sens étymologique, une « illusion » que l'on se donne. L'illusion est volontaire ; elle est et demeure telle et, partant, consciente. Si c'était « vrai », ce ne serait pas « amusant ». C'est de faire comme si c'était vrai qui est proprement l'amusement. Il semble, par conséquent, que l'amusement doive croître ou décroître en raison de la ressemblance au vrai ou de la « vraisemblance ». Or, rien de moins certain. Si Bob et Maggie voyageaient dans une petite voiture à leur taille, entre des maisons et des arbres proportionnés, entraînés au galop de petits chevaux à mécanique construits à l'échelle de la berline, bien des invraisemblances auraient disparu : l'illusion aurait-elle crû d'autant ? Ce serait probablement le contraire. L'amusement, très vif, du moins au début, changerait de nature, voilà tout. Il serait fait de surprise, d'étonnement, d'admiration pour la perfection et le jeu de la mécanique, d'une curiosité un peu inquiète qui ferait naître bien vite l'envie de démonter cette merveille compliquée pour en surprendre le secret. La jouissance caractéristique du jeu, l'enchantement de l'illusion choisie et créée risquerait de s'évanouir entièrement. C'est seulement avec les morceaux du jouet

savant que l'on recommencerait à s'amuser en inventant des jeux nouveaux.

La vérité est que l'amusement du jeu s'accommode d'une part, souvent très large, de convention, et qu'il en demeure presque indépendant. Mais, il faut distinguer.

Il est impossible de s'amuser, si l'on ne joue pas « sérieusement ». Je suppose, par exemple, que Maggie, se rappelant tout à coup qu'elle a laissé traîner sa poupée dans la pièce voisine, saute de sa chaise juste au moment où Bob vient de lancer son quadrige à fond de train, ce brutal retour aux vulgaires réalités déterminera un vrai désastre. Il fallait avertir le cocher, demander à descendre un instant de voiture pour envoyer une dépêche. Alors, Bob aurait pu, en retenant ses bêtes, arrêter presque sur place, et c'eût été un incident plein de charmes. Tandis que maintenant.... Ou bien, à la rigueur, si ça pressait, il fallait déclarer qu'on interrompait le jeu une minute. Pendant ce temps, on pouvait rentrer dans la vie ordinaire et nommer la poupée.

En revanche, faute de village de bois et d'arbres aux frondaisons de mousse sèche, il était à peu près indifférent d'aligner, à droite et à gauche des deux chaises, des objets quelconques, ou même de ne rien aligner du tout : il suffisait de convenir qu'on faisait route à travers la province. Peut-être que Maggie aurait fait des découvertes plus variées. Et, une fois en marche, si « madame » veut faire halte

et avertit dûment le cocher, il n'importe nullement que le fond de sa voiture, non seulement se trouve de plain pied avec la route, mais soit la route elle-même, c'est-à-dire, le parquet. Maggie, *si elle s'en aperçoit*, — ce qui n'est pas sûr — en sera quitte pour faire semblant, en troussant sa robe, qui ne descend d'ailleurs pas à ses genoux, de poser la pointe de sa pantoufle sur un marche-pied imaginaire et de sauter légèrement, en un mouvement plein de grâces, sans changer de niveau. Ces invraisemblances accumulées n'existent pas pour eux, parce qu'il leur plaît de ne pas en tenir compte. Cela ne veut point dire qu'ils ne les remarquent pas ; mais ils les suppriment ; et non pas grâce à autant de conventions nouvelles, mais en vertu de la convention initiale dont elles apparaissent comme des conséquences parfaitement logiques et, donc, naturelles.

En résumé, Maggie et Bob, pour s'amuser, font semblant de voyager en voiture. Ils savent que c'est une illusion, mais elle les charme parce qu'ils l'ont choisie. Ils négligent, par des conventions très libérales, toutes les invraisemblances qui tiennent aux conditions matérielles du temps, du lieu et des ressources, et qu'il faut abolir volontairement pour mettre le jeu en train et l'équipage en route. A partir de ce moment précis, toutes les invraisemblances qui découlent des premières passent inobservées, mais la plus légère atteinte à la logique du person-

nage qu'ils jouent rompt le charme et mettrait fin au jeu, en dissipant l'illusion, si elle était reconnue ou ne se réparait au plus vite. L'élément principal est ce qu'ils font eux-mêmes, leurs attitudes, leurs gestes, leurs paroles, leur *jeu :* car ils sont *acteurs*. Ils sont là-dessus d'une rigueur absolue et, par des remarques faisant parenthèses, se corrigent ou s'inspirent mutuellement.

On a dit de l'art qu'il est une forme supérieure de jeu. Comme le jeu, il est, en effet, une « activité gratuite », c'est-à-dire, chez l'artiste, une activité déployée pour le plaisir, pour la jouissance qu'il y trouve ; chez les autres, témoins de cette activité ou spectateurs de l'œuvre qu'elle produit en s'y complaisant, une contemplation, à la fois désintéressée et sympathique, comme celle qu'ils éprouveraient à suivre un jeu. De plus, comme le jeu — mais cette considération reste secondaire — l'art implique toujours, plus ou moins, une difficulté élégamment vaincue ; il suppose une lutte et de l'adresse. Il est un jeu supérieur par son objet même qui est la beauté.

Mais de cette comparaison entre l'art en général et le jeu en général je crains que les conclusions ne demeurent trop peu précises.

Commençons donc par distinguer deux catégories de jeux : les uns consistent essentiellement dans une lutte, et ce sont les « sports » de plein air, comme le « foot-ball », ou d'intérieur, comme

le billard, ou les jeux de table, comme les échecs. Ils sont bien des jeux, puisqu'ils restent, au fond, par leur origine comme par leur intention, une feinte, un semblant, une imitation, plus ou moins lointaine, savante, abstraite même, des luttes véritables. Mais, en *imitant,* ces jeux ne visent pas à *représenter*. De la réalité ils ont pris cet élément, si riche en applications et si fécond en jouissances : la rivalité, et ils en ont fait : le concours. Nous n'avons pas à nous y attarder. Une autre forme de jeu, aussi spontanée, plus chère à l'enfance, à la première surtout, qui découvre le monde, est celle qui consiste à imiter encore, mais par le moyen de la représentation. Les garçons jouent au cheval et les filles à la madame. Cette catégorie nous retiendra.

Pareillement, parmi les arts qui tous ont ceci de commun qu'ils « imitent » la nature, il en est dont l'imitation devient une représentation. Ils sont nécessairement plastiques ou font à la plastique une part. Cependant, un art purement plastique, l'architecture, s'il demeure une imitation, c'est-à-dire une interprétation sensible, des objets naturels, n'en peut être appelé que d'une manière tout à fait impropre une représentation ; et un autre art qui unit le rythme et la forme, la danse, tout en exprimant par imitation la beauté, ne représente qu'accidentellement la nature. Nous n'avons donc à loger dans la catégorie des arts représentatifs que la peinture, la sculpture et le théâtre ou art dramatique.

Comparons, à présent, les catégories analogues d'art et de jeu. « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. » Vanité, sans doute, car tout jeu est vain, c'est-à-dire ne se soucie point d'utilité pratique, et c'est un jeu de produire sur une surface cette ressemblance des choses. C'est un jeu de la reconnaître et le plaisir qu'on y trouve réside dans ce qui s'appelle très heureusement l'illusion. Mais illusion ne veut pas dire duperie et peinture ne veut pas dire trompe-l'œil. Cependant le trompe-l'œil n'est-il pas un jeu? Nullement ! Il n'est amusant que lorsqu'il est découvert et reconnu comme tel, autrement dit, quand il ne trompe plus. Et si, alors, il continue d'intéresser, c'est à la manière d'un problème que l'esprit cherche à résoudre, ce n'est plus directement à cause de la ressemblance. La peinture, qui ne dépasse pas l'illusion, est un jeu, mais un jeu supérieur parce qu'elle interprète, et, en interprétant, délivre l'admiration.

Je ne reviendrai pas ici, en ayant traité ailleurs, sur les ressources et les limites de la peinture. Je ne m'arrêterai pas non plus à relever encore une fois le terme de « convention » dont on abuse à son sujet. Après Sarcey, dont j'ai parlé, je pourrais citer Dumas fils :

« Dans tous les arts, il y a une part plus ou moins grande, mais indispensable, à faire à la

convention. La sculpture n'a pas la couleur, la peinture n'a pas le relief, et elles sont bien rarement l'une et l'autre dans les dimensions de la nature qu'elles représentent (1). »

Il n'y aurait « convention » que si la « représentation » prétendait être une « reproduction »; mais cette prétention est exclue par la notion même de l'art.

Nicolas Boileau s'amusait et amusait les autres par son talent de faire des « imitations ». Le grave célibataire se jouait et jouait comme un enfant. L' « imitation », c'est comme qui dirait de la sculpture caricaturale. Elle amuse par l'illusion ; elle provoque l'admiration que n'inspirent point les originaux parce que, comme la peinture, bien souvent elle révèle, grâce au contraste entre la figure de l'imitateur et la figure imitée. L'amusement est d'autant plus vif que l'illusion est plus parfaite ; mais cette perfection ne consiste pas le moins du monde dans la ressemblance totale, ni même dans la ressemblance exacte : ce qui importe, c'est la justesse dans la représentation d'un ou deux traits choisis, dégagés des autres et caractéristiques. L'imitateur reste bien lui-même et l'on en garde conscience et, en même temps, il prend d'un autre une mine, une attitude, un geste qui le rendent présent tout entier.

---

(1) A. Dumas fils. *Préface de l'Étrangère.*

La sculpture, avec quelle transposition dans le grotesque ou la noblesse il est inutile de le dire, fait, au fond, la même chose, se livre au même jeu et nous en charme pareillement.

Tout cela doit paraître un peu minutieux. Il n'est pas inutile cependant de constater que l'illusion, fondement du plaisir que cause la représentation, ne coïncide jamais, ni dans l'art ni dans le jeu, avec la duperie, la mystification d'une ressemblance de Sosie ; qu'il n'y est pas question, contrairement à ce que souhaitait lourdement Sarcey, d'être « mis dedans ». Rien de plus conscient, de plus systématique, de plus volontaire que cette jouissance. Il faut pour qu'elle existe que l'on s'y prête. L'animal peut être trompé par une feinte, il ne jouit pas d'une ressemblance. Les chiens qui jouent s'amusent, non de représenter quelque chose, mais de se livrer à des mouvements conformes à leurs instincts.

Comme le théâtre réunit en lui seul tous les moyens de représentation de l'art et du jeu ; comme il n'est, à vrai dire, que le jeu des enfants repris par l'homme et haussé jusqu'à l'art, il n'est pas surprenant que notre précédente conclusion se vérifie là plus nettement et plus pleinement.

Il y a, dans *la Guerre et la Paix,*(1) une page de Tolstoï qui me paraît aussi fausse que brillante.

(1) Tome II, ch. III, IX.

C'est le récit d'une soirée à l'Opéra et de l'impression qu'elle produit sur une jeune fille nommée Natacha :

« Des décors figurant des arbres s'élevaient de » chaque côté du plancher de la scène ; des jeunes » filles en jupon court et en corsage rouge se tenaient » groupées au milieu ; l'une d'elles, très forte, et » habillée de blanc, assise à l'écart de ses compa- » gnes sur un escabeau, était adossée à un morceau » de carton peint en vert. Toutes chantaient en » chœur. Lorsqu'elles eurent fini, la grosse fille en » blanc s'avança vers le trou du souffleur ; un » homme avec un maillot de soie qui dessinait des » jambes énormes, plume au bonnet et poignard à » la ceinture, s'approcha d'elle, et se mit à chanter » un solo avec force gestes. Puis ce fut le tour de la » grosse fille en blanc, puis ils se turent tous deux, » et enfin, sur une reprise de l'air par l'orchestre, » l'homme au plumet s'empara de la main de la » demoiselle, comme s'il voulait s'amuser à en » compter les doigts, et attendit avec résignation la » mesure qui devait leur permettre cette fois de » s'égosiller ensemble ! Le public ravi, applaudit, » trépigna des pieds, et les deux chanteurs qui » représentaient, à ce qu'il paraît, un couple d'amou- » reux répondirent à ces trépignements par des » sourires et des saluts à droite et à gauche, en » manière de remerciements. »

On saisit le procédé, qui servira chaque fois qu'il

s'agira de décrire la pièce. Les psychologues y reconnaîtront l'emploi très résolu de ce qu'ils appellent la critique de dénigrement : elle consiste à noter avec une insistance et une rigueur systématique tout ce qui est capable de dépouiller, d'amoindrir, de ravaler, de décrier, de ridiculiser l'objet en cause. C'est une arme de défense contre le prestige dangereux dont s'enveloppe la tentation, une agression de l'esprit, une offensive de la mauvaise volonté qui se liguent et qui s'aident pour ne pas se laisser captiver par surprise. L'auteur qui est bien décidé à ne pas s'amuser, qui entend ne pas se prêter à l'illusion, a grandement raison de dégrader ainsi, en s'obstinant à le voir en laid, ce théâtre dont il ne veut pas jouir. Il se rend le plaisir impossible et s'en assure un autre, très différent, en se justifiant à lui-même son parti pris. Il aurait encore raison s'il avait à rendre compte des impressions d'un spectateur aussi mal disposé que lui. Or il en va tout autrement. Sans doute, Natacha, fiancée et séparée de son fiancé par les événements, souffrait de cet éloignement et ne tenait guère à se rendre à l'opéra. Elle n'avait pu refuser. Mais enfin, elle n'était point portée à l'hostilité. L'arrière-pensée de l'auteur se trahit à l'instant :

« Pour Natacha, qui arrivait tout droit de la
» campagne, et que sa disposition d'esprit rendait
» ce soir-là particulièrement pensive, tout ce spec-
» tacle était surprenant et bizarre : elle ne pouvait

» ni suivre les péripéties du sujet, ni saisir les
» nuances de la musique ; elle voyait des toiles
» grossièrement peintes, des hommes et des fem-
» mes étrangement accoutrés, se mouvant, parlant
» et chantant dans une zone d'éclatante lumière ;
» elle comprenait sans doute l'intention de tout
» cela, mais le ridicule et l'absence de naturel de
» l'ensemble lui donnaient une telle impression
» qu'elle en était honteuse et embarrassée pour les
» acteurs ! Elle chercha à découvrir sur les physio-
» nomies de ses voisins l'expression de sentiments
» analogues aux siens, mais tous les regards, dirigés
» vers la scène, suivaient avec un intérêt croissant
» ce qui s'y passait, et exprimaient un enthousiasme
» tellement exagéré, qu'il lui sembla, à vrai dire,
» être un enthousiasme de convention ».

Natacha est musicienne, extrêmement impressionnable, passionnément amoureuse ; nous comprendrions que son rêve intérieur, se projetant sur la pièce, se substituât à elle ; nous ne pouvons croire qu'elle note minutieusement toutes les défaillances mesquines du décor et de la figuration. Mais Natacha, ayant passé une longue saison dans son château de province, s'est retrempée dans la « nature » ; l'art, surtout l'art dramatique, et plus encore l'opéra, est en contradiction avec le « naturel » ; il est pur artifice, pure convention ; donc.... Et si Natacha finit par s'enthousiasmer, c'est uniquement un effet de contagion mondaine.

La thèse, qui reste latente, n'est pas prouvée, et elle fausse cette scène de roman (1). Mais nous l'avons, depuis, retrouvée ailleurs, développée autant que directe, dans ce long paralogisme en un volume que l'auteur intitula : Qu'est-ce que l'Art ? Tolstoï, parvenu à la conclusion que l'art moderne se réduit à la contrefaçon de l'art véritable, écrit un chapitre, violent et cruel jusqu'à l'inintelligence, qui fait pendant à celui dont nous nous sommes occupés. Il a pour titre : L'Œuvre de Wagner, modèle parfait de la contrefaçon de l'art. Je ne vois pas d'utilité à en citer des passages ; nous en connaissons le tour et le ton. Il ne s'agit, d'ailleurs, pas de prendre la défense de Wagner, mais nous retrouvons ici, une fois de plus et d'une manière plus radicale, le fameux reproche de « convention ». Le théâtre, les moyens dramatiques, le plaisir que l'on croit y goûter : convention, contrefaçon ; rien en tout cela de vraisemblable, rien de vrai, rien de naturel.

Tolstoï aura beau dire, Maggie et Bob, jouant au voyage, jouissent sincèrement d'un plaisir réel qui ne leur a pas été appris par une société de convention : ils suivent la nature. Nous aurions

(1) La contre-épreuve nous est fournie dans un autre roman étranger « *The Old Curiosity Shop* » de Dickens. L'auteur a mis dans cette œuvre tous ses défauts, entre autres, une véritable débauche de sentimentalité niaise ; mais le ch. XXXIX « *La Pièce chez Astley* » est une analysc psychologique amusante et juste.

un plaisir extrême à pouvoir suivre leur jeu. Il nous serait cependant loisible et de nous en défendre et de le réduire à néant, si nous nous attachions à n'en voir que certains aspects. Cela dépend de nous.

Et voilà, me semble-t-il, la constatation absolument essentielle qui peut nous guider dans cette question, embrouillée à plaisir par la critique, de la vraisemblance : dans l'art comme dans le jeu, la vérité de la représentation n'est pas absolue, nécessaire, invariable ; au contraire, elle est variable ; elle est toujours partielle ; et elle suppose l'intervention de notre liberté : il dépend, en effet, de nous d'accepter ou de rejeter et les conditions et le point de vue de la représentation. Mais, une fois ces limites fixées par notre choix, nous nous y tenons d'autant plus que nous avons plus largement fait crédit.

La vraisemblance est relative. Si l'on entend par « convention » un accord explicite ou tacite librement consenti, y a-t-il lieu de reconnaître au théâtre un grand nombre de conventions proprement dites ? La convention ne serait-elle pas plutôt antérieure et extérieure au théâtre, dans l'acceptation même de cette forme d'art avec toutes ses conditions et la diversité des points de vue auxquels elle se prête et se plie ? Dans ce cas, les « conventions » deviendraient des *lois* lorsqu'elles résultent des éléments essentiels du théâtre, et des *règles* lorsqu'elles résultent d'éléments spéciaux à tel théâtre

de telle époque et de tel milieu. Là gît l'intérêt et l'importance du problème.

Donc, admettons, au moins provisoirement, que c'est « par convention » que les hommes, au lieu d'entendre le récit de quelque aventure, comme du temps où, seule, existait l'épopée, se sont ralliés au projet d'en dresser une représentation. Devons-nous dire avec J. Lemaître, résumant les idées de Sarcey :

« Une pièce de théâtre ne peut donner l'illusion
» que par un système de conventions dont les unes
» lui sont imposées par sa forme même et les autres
» par le public ? »

Je ne le pense pas. Ce que la forme dramatique et la présence des spectateurs imposent à la pièce ne me paraît pas plus une convention que la perspective linéaire et aérienne, une fois admise la représentation d'objets solides sur une surface plane. C'est une nécessité esthétique, déterminée par les conditions du genre dramatique. Voilà ce qu'il nous faut d'abord reconnaître et, pour cela, déterminer ces conditions mêmes.

Mais nous avons à déblayer le terrain, car on va jusqu'à donner comme des conventions dramatiques l'observation de certaines lois de l'art en général.

Le monde sensible est la matière commune où tous les arts vont puiser ; ils en saisissent chacun l'aspect que peut rendre leur moyen d'expression ;

mais jamais une œuvre d'art quelconque ne traite toute la réalité sensible que ses moyens permettent d'exprimer ; elle a un sujet ; un sujet n'existe que par une opération qui l'isole. L'isolement du sujet est une nécessité artistique universelle. Mais, isolé, le sujet ne se suffit plus tel quel : il apparaît comme un fragment, comme un lambeau ; il faut lui restituer certains éléments pour qu'il s'explique et se justifie dans son existence indépendante. Chacun des arts observe cette loi ; chaque genre d'un art donné y demeure soumis. « De là, dans l'ancien théâtre et, sous une autre forme, dans le théâtre contemporain, la convention des récits, de l'exposition, des confidents, des monologues. »

Entendons-nous bien ! Que la forme de l'exposition soit conventionnelle, souvent, ordinairement, du moins pour une large part, je ne songerai pas à le nier. Aussi voyons-nous qu'elle est variable, d'abord, et ensuite, que, précisément parce qu'elle est telle et dans la mesure où elle l'est, on la discute, on la proscrit. Quant à l'exposition elle-même, on ne peut, sans abus de langage, y reconnaître une convention. Tout le problème est de trouver dans les ressources du théâtre une forme d'exposition *naturelle*. Qu'on ne se récrie d'ailleurs pas ! « Naturelle » ne signifie pas ici : réalisée telle quelle dans la nature, puisque nous partons de l'hypothèse inverse ; mais : *vraisemblable,* ce qui, à son tour, veut dire : conforme à la vérité. De

quelle vérité parlons-nous ? Encore une fois, il ne s'agit pas de la réalité brutale ; il s'agit de la réalité interprétée. La représentation n'est pas reproduction ; elle est choix. L'exposition sera vraisemblable si elle n'introduit rien d'étranger à ce que l'on imite de la réalité. Le monologue explicatif offre de merveilleuses facilités ; seulement, il est en dehors des limites fixées par l'imitation : il pourra rendre ses services s'il consent à demeurer en dehors de la pièce en se faisant prologue. Quand Bob et Maggie organisent leur jeu de voyage, ils s'entendent d'avance sur tout ce qu'il importe de savoir ; mais le jeu ne commence que les explications finies : les explications sont de la vie réelle, le jeu est de la vie imitée systématiquement.

Au contraire, les récits et les confidences étant du dialogue s'harmonisent par leur nature à la forme d'imitation dramatique et, partant, n'offrent rien qui choque la vraisemblance. La part qui leur est faite peut différer de celle que leur accorderait la réalité, sans dépasser les bornes que leur impose l'interprétation artistique de cette réalité. Tous les arts, à leur façon, modifient ainsi le réel par accentuation, renforcement, concentration : les éléments d'une histoire, confiée par bribes au cours de plusieurs années, se ramassent en une narration ou confidence unique et complète : ils sont dans la vie que l'on imite, ils entrent donc légitimement dans l'imitation, mais autrement, et, par cette altération

même, acquièrent leur valeur d'art. Affaire de mesure, évidemment, comme, en art, toute chose ; mais aussi : vérité en deçà, au delà convention !

« Souvent la situation initiale suppose des événe-
» ments antérieurs qui ont quelque chose d'extra-
» ordinaire et d'invraisemblable ». Par exemple,
« comment expliquez-vous qu'Œdipe et Jocaste,
» qui sont mariés depuis douze ans et plus,
» n'aient pas échangé vingt fois ces confidences ?

« — Moi, mon ami, je ne l'explique pas, et cela
» m'est parfaitement égal, parce qu'au théâtre je ne
» songe pas à l'objection.

« Cela s'appelle une convention.

« Cette convention, c'est qu'un fait auquel le
» public ne fait pas attention n'existe pas pour lui ;
» que tous les faits qu'il a bien voulu admettre
» comme réels le sont par cela seul qu'il les a
» admis, fût-ce sans y prendre garde ».

Je veux bien. Il se présente cependant à mon esprit une petite difficulté. Cette convention, entre qui peut-elle bien être passée et de quoi donc a-t-on à convenir ? Des gens sont réunis pour voir représenter une histoire ; cette histoire n'existerait pas sans certaines circonstances antérieures : voilà qui va bien. Seulement, à cela, ou bien personne ne songe — et alors, il me semble superflu de faire une convention pour n'y pas songer ; — ou bien, personne n'accorde, à ce moment, aucune importance — et, dans ce cas, il pourrait y avoir convention,

au moins tacite, mais en fait, il n'y a pas convention : il y a entente nécessaire, parce que la difficulté n'existe réellement pas alors. Ce qui est en dehors de la pièce n'est pas dans la pièce. Quand on se placera à un point de vue différent on pourra discuter ; pour l'instant, cela n'a pas d'importance.

Voici un tableau : dans une étable délabrée, sur de la paille, un enfant rayonne ; derrière lui, émergent les têtes d'un âne et d'un bœuf ; à ses pieds, des vieillards couronnés, dont l'un noir comme un nègre, se prosternent, étalant des trésors ; une jeune fille qui est sa mère, l'adore dans une extase ; des bergers s'efforcent d'entrer ; par dessus une lueur d'étoile, des êtres ailés et charmants jouent du luth.

Comment expliquez-vous que ces gens et ces choses puissent se rencontrer en pareil lieu ? — Moi, mon ami, je ne l'explique pas, parce que la question est impertinente. La question est de jouir de la manière dont le peintre a traité son sujet : devant le tableau, pour l'amateur de peinture, il n'en existe pas d'autre. S'il a mal groupé ses personnages ou distribué la lumière, je lui chercherai querelle : cela, c'est une question que son tableau pose lui-même. Et, pareillement, si un sujet de pièce, non pas pour naître, mais une fois sous mes yeux, soulève des objections d'invraisemblance, quand bien même il serait vrai, je prendrai peut-être le parti de l'accepter sans mot dire, mais je le

ferai parce qu'il me plaît de le faire et si d'autres en usent comme moi, ce sera par convention. Le grand Corneille aurait voulu l'établir au théâtre, cette convention-là, lui qui fouillait les vieux textes pour découvrir des sujets à la fois invraisemblables et authentiques et brandissait les citations péremptoires quand on faisait mine de se récrier. Il aurait voulu nous faire dire : « Soit, admettons, puisque vous m'affirmez que c'est dans Appian alexandrin, dans Josèphe et dans Justin ».

Quand on supprime, par la pensée, l'influence sur les créations de l'art des traditions d'école, on reste confondu de voir se poser, d'abord, puis s'éterniser, au théâtre, le problème fameux de l'unité de temps. Comment n'a-t-il pas surgi, pour la peinture, un problème de l'unité de surface et, pour la statuaire, de l'unité de volume ? Si la représentation de l'art doit être une reproduction, statue et tableau doivent être de grandeur naturelle. — Mais, c'est d'une absurdité par trop évidente ! — Sans doute ! Et cependant, la peinture et la sculpture sont une représentation dans l'espace au même titre qu'un drame est une représentation dans le temps. Pourquoi dans un cas l'échelle réduite et non pas dans l'autre, à moins que représenter ne signifie pas reproduire ? L'espace et le temps ne se mesurent pas dans l'art comme dans la réalité. Cela ne veut pas dire qu'ils échappent en art à toute

mesure, mais non pas davantage que cette mesure devient un « canon » rigide et invariable.

Reportons-nous au jeu. N'est-ce pas de lui-même, sans aucun effort exprès et spécial de l'enfant, qu'il se déploie dans une durée, non pas purement arbitraire, mais indépendante de l'heure réelle ? La transposition s'opère d'une manière si spontanée qu'il faudrait une convention formelle pour faire concorder l'horloge idéale, qui compte les heures du jeu, avec l'horloge du salon,qui règle celles de la récréation.

Il en va évidemment de même au théâtre. A moins qu'un malencontreux rappel ne pose, au cours de la représentation de la vie, la question du temps réel qui régit la vie, la pièce se meut, d'une allure à elle, dans une durée qui échappe aux révolutions de la planète. Ainsi donc, la pièce qui se déroule continûment trouve dans cette continuité même la loi de sa durée : il suffit qu'aucun heurt dans la succession de ses éléments ne ramène la pensée du temps réel pour que la vraisemblance règne paisiblement. La durée « imitée », très élastique de sa nature, ne résiste qu'à la brusquerie. Quant à la pièce discontinue, coupée par les entr'actes, son cas n'est pas différent de celui de la peinture en tableaux séparés. L'espace exclu des cadres n'appartient pas à l'art, pas plus que le temps qui s'écoule entre deux mouvements du rideau. L'entr'acte se mesure, dans la salle, en temps réel ; sur la scène, il ne se

mesure pas du tout, puisqu'il n'existe pas. C'est une parenthèse. Quand l'art recommencera de marquer son heure, nous saurons combien de vie humaine a pu tenir dans l'intervalle. Nous le saurons à peu près, autant qu'il est nécessaire et sans y attacher directement d'importance : car la seule chose qui nous intéresse, le rideau levé, c'est la vie représentée et non pas la vie réelle. Si donc ce qui nous est représenté de la vie s'accommode ou se trouve mieux de cette distribution fragmentée, ce n'est pas en vertu d'une convention que nous ne nous aviserons point de consulter notre montre. Nous ne mesurons pas quelle distance sépare les panneaux d'un triptyque.

Parce qu'elle était une convention, et dans la mesure où elle l'était, l' « unité de temps » et, à plus forte raison, la « règle des vingt-quatre heures », toujours tournée, violée et controversée, a fini par mourir de sa belle mort. Les historiens du théâtre remarquent, d'ailleurs, justement, quand ils écrivent son oraison funèbre, qu'elle n'a pas laissé de rendre incidemment quelques services.

Il serait fastidieux de nous arrêter longuement à la question tout à fait analogue de l'unité de lieu. Contentons-nous de faire observer que la prétendue règle qui cherchait à l'imposer apparaît avec évidence plus arbitraire encore. Le décor, en effet, appartient à la pièce comme élément de représentation, comme moyen d'illusion. Or, il est parfaite-

ment à même de supprimer toute hésitation, de dissiper toute équivoque, au sujet des déplacements successifs de l'action dans l'espace. Quand le rideau se relève sur un nouveau paysage ou sur un autre salon, nous savons déjà, sans que le dialogue nous le révèle, que l'histoire se poursuit dans un milieu différent : c'est là l'essentiel pour l'imagination, la plus intéressée à l'affaire.

L'histoire du théâtre nous offre, à ce propos, un enseignement très précieux. Au moyen âge, de même que les peintres enfermaient parfois en un seul tableau toutes les scènes d'une histoire, par exemple celle de la passion, de même, les entrepreneurs de spectacles juxtaposaient sur un seul théâtre tous les décors d'une action. C'était, dans les deux cas, une convention semblable : dans le premier, le regard auquel s'offrait la représentation simultanée d'événements successifs était censé les suivre dans l'ordre de leur apparition ; dans le second, les yeux, en suivant le déroulement d'une action continue dans le temps, étaient censés découvrir successivement les parties d'un décor simultané.

Nous voilà bel et bien en présence d'une authentique convention. Après ce que nous avons dit plus haut, nous ne serons pas surpris que le théâtre s'en accommodât ; que l'illusion n'y perdît guère ; que, peut-être, elle y gagnât, grâce aux dispositions généreuses qu'inspirait à l'imagination une première complaisance. L'art et le jeu se prêtent par-

faitement à certaines conventions qui résolvent des difficultés de représentation. Il ne s'ensuit nullement qu'ils les exigent ; ni que la suppression de ces invraisemblances, reconnues mais négligées, en marquant un progrès technique, accroissent d'autant la qualité de l'illusion ; ni moins encore que les conventions changent de nature pour être en honneur pendant quelque temps ou même pour entraîner certains avantages. Les braves gens qui voyaient, sans se croire obligés d'en sourire, ou de s'ennuyer, les acteurs franchir d'un pas la distance de Nazareth à Jérusalem n'étaient pas nécessairement moins avisés que nous ; mais leur plaisir était moins savant. Je ne crois pas, d'ailleurs, que le décor composite et permanent leur parût une « convention nécessaire » ; ils n'y voyaient qu'une solution acceptable, sans plus.

La convention est, en esthétique de théâtre, une façon de « tarte à la crème ». Polyeucte, au grand siècle, tirait ses gants pour briser les idoles. Convention. Le parvis du temple de Joad était un vestibule vague de style indéterminé. Convention ! Et convention par excellence, le « salon à volonté » des comédies classiques !

Je n'ai garde d'y voir autre chose : ce serait une contradiction flagrante. Et cependant, il resterait à expliquer comment toutes ces conventions paraissaient alors si naturelles. On ne le comprendrait pas s'il n'y avait dans les conditions de l'art drama-

tique quelque invitation manifeste ou secrète à les admettre.

Par le fait même que, sur la scène, l'imitation artistique prend la forme de représentation, à l'art littéraire, qui s'exprime par la parole, d'autres arts doivent s'associer.

« Mais remarquons tout de suite une chose fort » importante. Dès que deux arts s'unissent, il faut » qu'il y en ait un qui prenne le pas devant et » auquel l'autre se subordonne. Ceci est une con- » dition nécessaire de l'art. L'art est unité. Il est » en soi un effort pour ramener à une certaine » espèce d'unité, harmonieuse et exquise, la diver- » sité et le pêle-mêle apparent de la nature. Dès que » deux arts s'unissent, il faut que, dans cette » complexité, l'unité se retrouve encore. L'unité » dans la complexité c'est la subordination. De » deux arts unis, il y en aura donc un qui sera à la » discrétion de l'autre et ne servira qu'aux desseins » de celui-ci. (1) »

Cette « chose fort importante », Tolstoï a pris le parti de n'en tenir aucun compte. La représentation théâtrale en devient tout de suite absurde en même temps que conventionnelle. D'autres, préservés par la sympathie d'un semblable parti pris, n'échappent à la conclusion d'absurdité qu'en

---

(1) É. Faguet. *Drame ancien, Drame moderne.*

admettant la convention. C'est s'arrêter à mi-chemin. J'avouerai, cependant, que ce n'est point déraisonner : car, puisque le théâtre est un art et, partant, un jeu de représentation, il est parfaitement admissible qu'il ne poursuive l'exactitude que selon son libre choix d'un aspect de la réalité, et accueille, quant à tous les autres,autant de conventions qu'il sera nécessaire. J'avouerai même plus encore : une fois choisi l'aspect réel qu'il veut faire dominer, et, par conséquent, l'art qui le peut exprimer directement, le théâtre sera fort enclin à dégrader, par de pures conventions, les subordinations qu'il impose aux autres arts. S'ensuit-il de là que la subordination soit une convention? Elle résulte, au contraire, d'une loi essentielle de l'art : l'unité. Selon le point d'où l'artiste voit la réalité, un de ses éléments, saillant en pleine valeur, relègue les autres aux fonctions subalternes ; les effets de tous les arts associés, pour converger, s'ordonnent d'après une hiérarchie qui assure, dans l'unité, l'harmonie des impressions.

Prenons un exemple. Sarcey, à plusieurs reprises, s'est demandé s'il fallait grouper sur la scène de vrais meubles ou s'il valait mieux s'en tenir aux accessoires figurés, du moins pour ceux qui ne jouent qu'un rôle décoratif; ou, encore, si les repas devaient être réels ou fictifs. Qui ne voit que la seule réponse à donner ne peut être qu'une distinction? Cela dépend, en effet, du point de vue. Dans un théâtre

qui s'attachera principalement au spectacle, au dehors sensible des choses, dans une comédie moderne du boulevard, c'est très à propos que des dames, parées des « créations » du couturier en vogue, se mouvront parmi des meubles-réclames d'une grande « firme » parisienne ; au contraire, au grand siècle, personne ne se fût étonné de voir Polyeucte (et c'eût été, d'ailleurs, complaisance pure et conventionnelle) se contenter d'indiquer son coup de marteau contre une idole peinte sur châssis. La raison de tout cela saute aux yeux. Dans le théâtre classique — grande comédie ou tragédie — l'art littéraire primait nettement et maintenait les autres dans une servitude assez humiliée, parce que l'important c'était d'exprimer, de la manière la plus directe possible et la plus vive, le fond même des âmes, leurs mouvements les plus secrets. Le spectacle se réduisait de tout l'intérêt accordé à la psychologie et à la morale. Il était négligé par dédain. Et là se révèle l'excès qui ouvrit la voie large à d'inacceptables conventions.

Il faut, en effet, maintenir comme un principe que l'art dramatique, étant une représentation, ne peut pas, sans se dénaturer, cesser d'être un spectacle. La pantomime est du théâtre, un théâtre où rien n'existe directement que pour les yeux. Cette part faite à la vue, cette présentation de l'œuvre à un public de *spectateurs* peut aller se réduisant de plus en plus jusqu'à paraître infime, jusqu'à exister,

relativement, à peine : elle demeure, cependant, essentielle. Un public s'assemble pour *entendre* un orateur, mais pour *voir* une pièce. Sans doute les auditeurs, dans le premier cas, ne laissent pas de regarder — et voilà pourquoi celui qui parle devant eux devra se souvenir qu'on le voit, et en profiter ; dans le second cas, ils ne laissent pas d'écouter, et peut-être est-ce là ce qu'ils font surtout : il n'en reste pas moins vrai que si, au théâtre, l'importance relative de ces deux fonctions de voir et d'entendre est très variable, elle reste, théoriquement, inverse de ce qu'elle est pour l'éloquence : il n'y a pas de discours sans paroles, il n'y a pas de drame sans spectacle — un aveugle peut jouir d'un discours et des muets jouer une pièce.

Seulement, nous touchons ici à un paradoxe de l'esthétique dramatique.

En dehors du cas véritablement unique dont nous émerveille l'histoire littéraire de la Grèce : l'association, dans un équilibre parfait, de tous les arts rythmiques et plastiques, réalisant une synthèse esthétique aussi pleine et riche qu'harmonieuse et sereine ; en dehors de cette sorte de miracle, qui n'obtient d'ailleurs pas de tout le monde une croyance égale, partout et toujours le théâtre croît en valeur d'art à mesure qu'il s'élève au-dessus de la jouissance sensible des yeux. Une fois qu'il a pris hautement conscience de ses moyens, à l'époque classique, il semble froid jusqu'à l'indifférence, pour

tous les dehors qui n'intéressent que le regard. Ce ne sont plus alors que les formes inférieures du théâtre qui daignent s'en soucier. Les critiques s'inquiètent peu du côté plastique et savent, en somme, peu de gré aux gens du métier qui dépensent leur génie à composer le spectacle. Les délicats, les raffinés vont plus loin : ils aiment mieux, très sincèrement parfois, ne pas voir des yeux pour jouir plus par l'esprit. Voilà donc une forme d'art constituée par l'union aux signes intellectuels des signes matériels — à la parole, expression des idées, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, expression des formes — qui semble gagner à s'affranchir d'un de ses éléments essentiels, qui semble s'élever en éliminant une part d'elle-même et triompher en risquant de se détruire.

Il est vrai. Il faut le reconnaître. Et, pour la même raison, certains critiques, très sincèrement, d'une toile merveilleusement dessinée et peinte apprécient surtout la « littérature ». Ils trouvent, ceux-là, sans oser peut-être le dire en présence des maîtres du pinceau, que « les yeux sont toujours enfants » et sentent, comme Pascal, la « vanité » de la peinture, son manque de « sérieux », en tant qu'elle use de couleurs; quant au spectacle que composent, au théâtre, les décors, les costumes, les praticables, ils ne peuvent se tenir d'estimer que tout cela est un peu « peuple », que le théâtre, comportant tout cet « attirail » est décidément une forme d'art un peu

« grossière ». Ils se vengent par lire les pièces au lieu de les regarder. Cela prouve uniquement — ce que nous disions — que l'art dramatique est complexe, qu'il y a dans tout artiste une forte exigence d'unité en art et que cette exigence même, complaisamment écoutée, peut aller jusqu'à réprouver une forme d'art légitime qui a le tort de ne pas être simple : cela ne prouve pas que la forme dramatique implique des « conventions » insupportables aux délicats. Je pense, au contraire, que les délicats souffriraient moins de bonnes conventions avouées que de cette subordination qui régit la complexité.

Cette impérieuse loi d'unité appliquée non plus aux moyens d'expression, mais à la matière même de l'art dramatique suffirait, à elle seule, à faire justice de la puérile prétention qu'émettait pour le drame romantique la *Préface de Cromwell.* Elle a le seul mérite de la franchise, car voici comme elle s'énonce :

« Que ferait le drame romantique ? Il broierait et mêlerait artistement ensemble ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, *du grave au doux, du plaisant au sévère*. Car ... le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. »

Et la grande raison qui autorise, qui légitime, qui réclame ce « mélange » du « grotesque » et du « sublime », la voici non moins franchement déclarée :

« Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame comme ils se croisent dans la vie et dans la création.... Tout ce qui est dans la nature est dans l'art.... »

Je ne retire pas le mot : puéril ! Jamais homme tant soit peu réfléchi ne tomba en si lourde erreur.

Évidemment, toute la matière de l'art est dans la nature. Et puis? L'eau et le feu sont dans la nature, est-ce une raison de les « mélanger » ? La face du paysage qui s'oriente vers le spectateur posté vis-à-vis de moi est dans la nature aussi bien que celle qui me regarde. Dois-je les « mélanger » dans mon tableau? L'art, précisément, consiste à ne pas *reproduire* la nature, même quand il la *représente,* car l'art est un choix et un choix ordonné à l'homme. Or, premièrement, si tout est dans la nature, tout n'y est pas en même temps pour l'homme qui la regarde, et ce qu'il ne perçoit pas n'a pas d'existence pour lui. L'homme qui rit, quand il rit, ne perçoit pas le sérieux des choses; les excitations bouffonnes excluent les émotions déchirantes. Il est donc contraire à la *vérité artistique* de faire coexister dans l'œuvre qui exprime la nature en tant que perçue

par l'homme ce qui, dans la nature ainsi considérée, ne coexiste pas.

Deuxièmement, plus a été vive et pleine l'action sur l'homme d'un aspect de la nature, plus elle est en lui durable et plus elle exige, par conséquent, de temps pour céder la place à une émotion contraire. Il est donc opposé à la saine psychologie, c'est-à-dire à la vérité humaine ; disons mieux : il est anormal et illusoire de faire passer l'âme, « à chaque instant » de la tristesse à la gaieté.

Troisièmement, s'il est exact que la nature propose sans cesse à l'homme des aspects différents et même opposés, c'est par là qu'elle heurte, fatigue et inquiète l'homme, et la revanche humaine, c'est l'art qui ordonne la nature en y choisissant les aspects cohérents et, par ce choix même, leur assure, dans l'harmonie, plus de puissance : *homo additus naturæ*. L'homme survient à la nature, non pas, comme dans l'agriculture et l'industrie, pour en capter, diriger, grouper à son profit les forces et les énergies, mais pour l'observer, l'entendre, l'interpréter et, dans cette prise de possession spirituelle, trouver une jouissance désintéressée et sereine. En résumé, la trop fameuse théorie du « mélange », fondée sur une double observation inexacte, invoque, en outre, comme principe une idée qui pervertit la notion même de l'art.

Aussi, pour avoir quelque chance de raisonner avec justesse sur le théâtre, faut-il en prendre réso-

lument le contre-pied. Hugo concluait : « On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût. » Or le goût et la raison décident non seulement qu'il ne faut pas mélanger le comique et le tragique, mais bien les distinguer pour assurer à l'œuvre d'art, par la prédominance de l'un sur l'autre, l'unité d'émotion ; ils réclament encore, au nom de l'unité toujours, une autre distinction beaucoup plus profonde.

De ce que le drame est la « représentation » de la vie, Hugo concluait : tout ce qui est dans la vie est dans le drame. De ce que cette représentation est *artistique,* nous concluons : dans cette *matière* le drame doit *choisir* son *objet*. La vie susceptible de représentation c'est, en somme, l'homme aux prises avec les choses.

> Cette ample comédie en cent actes divers
> Et dont la scène est l'univers,

de quel point de vue allons-nous chercher à en jouir ?

Nous pouvons limiter notre curiosité au spectacle tout extérieur des gens qui passent, se meuvent, calmes, affairés, isolés, groupés, somptueux, minables, dans le décor des choses. C'est l'espèce d'amusement, voisin de la badauderie, que nous offre la flânerie le long des rues ou des boulevards : plaisir des yeux, afflux d'images diverses et fortuites, et souvent, par détente et diversion, délassement de la pensée. A ses débuts, le cinématographe

s'y complaisait et s'assurait d'humbles et naïfs triomphes à reproduire le départ d'un train dans une grande gare, le défilé d'une revue ou le galop d'un escadron, l'entrée de la bourse, et autres scènes d'agitation ou d'ordonnance de la vie humaine spontanément déployée aux regards. Des hommes qui se remuent dans le cadre du monde, il n'en faut pas davantage pour nous intéresser. De ce plaisir élémentaire l'art fait une jouissance plus vive en le réglant : le cadre se compose en plans harmonieux, les mouvements se plient aux lois du rythme et aux figures du groupe, et le théâtre à spectacle nous offre des dehors de la vie une image systématisée, ce qui veut dire plus plaisante au regard et plus claire pour l'esprit. C'est là vraiment du théâtre : ne protestons pas! De beaux groupes, de beaux cortèges, dans de beaux décors, les simples n'en demandent pas davantage ; les primitifs s'en contentèrent longuement. Les uns et les autres, *spectateurs* sans arrière-pensée, restituent au *théâtre* toute la vertu de son sens étymologique. Quant à l'auteur qui, dans la nature, matière universelle, s'attache à cet objet, il vaudra par ses dons de décorateur et de metteur en scène et s'inquiètera peu du reste.

C'est du théâtre ; mais c'est à peine de la vie et ce n'est guère du drame. Vie et drame s'expriment, en effet, l'une par l'autre, puisque l'on ne peut représenter la vie que par son activité, son intervention dans les choses. L'intérêt plus proprement humain,

mais très superficiel encore, peut naître de la rencontre fortuite de l'homme avec les autres hommes et les choses. L'aventure sombre ou gaie met en jeu un certain nombre de forces et provoque les réactions du héros qui s'en tire bien ou mal, avec plus ou moins de souplesse, de vigueur et d'entrain, et, triomphant ou meurtri, s'échappe vers de nouveaux hasards. Qui ne voit que, dans cette conception de la vie, ce sont les choses, fécondes en accidents et incidents, qui mènent l'homme aux prises avec leurs traverses et leurs caprices ; que le héros, s'il agit, subit davantage, et s'il se détermine d'après les événements, ne détermine pas leur apparition ni leur marche ? Il y a réaction bien plutôt qu'action. Il arrive quelque chose à quelqu'un. Le mot *drame,* quelle qu'en soit l'élasticité, ne trouve pas ici la plénitude de sa signification. L'homme qui s'ingénie et s'évertue pour se dérober ne nous apparaît pas comme *faisant* une œuvre, comme réalisant de la vie; il n'est pas maître, il ne prend pas, selon l'expression de Démosthène, la « tête des événements » ; il se soustrait seulement à leur domination. Ces événements éveillent donc en nous, par ce qu'ils révèlent et déchaînent d'humain, un intérêt de sympathie ; ils sont cependant en eux-mêmes l'objet que l'art dégage de la vie totale. Le drame d'aventure gai ou triste nous représente les épreuves variées que tient, pour nous, en réserve l'existence. Le don qu'il suppose chez son auteur est surtout

l'imagination féconde des circonstances et l'habileté à en ménager la succession. A vrai dire, la forme du récit, le roman, se prêtera toujours mieux que la forme dramatique à l'exposé des « histoires ». *Gil Blas,* est un chef-d'œuvre romanesque; le *Tour du monde en quatre-vingts jours* semble un bien long voyage à regarder dans une salle de théâtre ; le *Chapeau de paille d'Italie,* malgré sa structure de « pièce à tiroirs », qui lui donne une sorte d'unité mécanique,suggère sans cesse le regret qu'il s'évertue à être un drame alors qu'il eût pu être un délicieux roman.

Mais, sans cesser de voir dans la vie principalement des concours de circonstances extérieures, il est possible de serrer davantage les rapports qui les relient à l'homme. Au lieu d'une suite de hasards, on peut démêler un système de causes et d'effets. La donnée initiale demeure fortuite : il se produit entre hommes et choses une rencontre accidentelle, mais, dans ces conditions déterminées, une fois que ces hommes ont adopté un parti d'action, les voilà en lutte avec la logique des choses. Ils ne sont pas les auteurs de la rencontre ; surpris par elle, ils n'ont cherché qu'à s'y soustraire ; mais leur première intervention détermine toute une série d'effets, prévus ou non, avec lesquels ils se trouvent, de leur grâce, aux prises. Ceci est la pièce « à intrigue ». Plus dramatique par la part plus grande qu'elle implique d'activité humaine dans la produc-

tion ou la direction des événements, elle reste, dans une mesure plus considérable encore, extérieure à l'homme. Elle met en présence des forces opposées d'origine et de nature différente, les unes libres, les autres nécessaires. La situation première une fois posée avec tous ses éléments doit se développer d'une façon normale par l'apparition des effets contenus dès l'abord dans les causes. Or il est assez facile de prévoir et la série d'effets de chacune des causes nécessaires prise à part, et la série d'actes libres capable d'y servir de riposte ; et, comme l'intérêt gît dans l'issue de ce conflit entre les forces antagonistes, il faut, sans atteinte à la logique, déjouer la prévision. Aussi tout l'effort de la pièce à intrigue, tragique ou comique, porte-t-il, avant tout, sur l'agencement des causes nécessaires, sur les « conjonctures », de manière à équilibrer la surprise et le contentement de la raison. L'auteur qui représente la vie sous cet aspect d'une lutte entre deux ordres de forces, néglige donc instinctivement le contour, le relief, la couleur, tout le « spectacle » pittoresque des choses, pour en mettre à nu les « ressorts » complexes ; ce qu'il veut exprimer, ce n'est pas principalement la beauté variée et mouvante de la vie en action, mais sa tension autour de l'homme avec les chances qui lui restent de l'éluder.

Et cependant, si c'est bien là de la vie, et de la vie humaine pour une large part, ce n'est point

encore la vie humaine, parce que ce n'est pas encore le « drame », c'est-à-dire de la réalité vivante vraiment « faite » par l'homme. Le mot vie, en effet, ne déploie tout son sens pour notre esprit que s'il désigne une vie personnelle, et la personnalité lui apparaît comme ce qu'il y a de plus intérieur, de plus secret, de plus profond dans l'individu. Souvenir, conscience et maîtrise de soi, elle est la force autonome que la curiosité la plus aiguë ni la plus ardente sympathie ne peuvent, du dehors, saisir dans son principe même, mais s'ingénient à surprendre dans toutes ses manifestations extérieures. L'acte qui révèle la personne est donc l'acte vivant par excellence ; s'il détermine une « situation » avec laquelle son auteur se trouve tout de suite aux prises et dont il s'efforce de triompher par une suite d'actes dépendants du premier et conformes à lui, qui révèlent de plus en plus l'âme cachée et toute tendue, voilà décidément la vie apparue tout entière, voilà le drame !

Il est vrai que, dans cette révélation, nous pouvons encore distinguer des degrés. C'est toujours la volonté libre qui crée la situation et entre en lutte avec les forces dont son choix a d'abord amorcé le jeu ; mais elle-même a fixé son choix soit d'après un système d'habitudes devenues seconde nature, soit par des préférences innées : dans le premier cas, nous découvrons des « mœurs », qui nous font reconnaître une « classe » ; dans le

second, un « caractère » qui individualise un « type » ; dans les deux, nous prenons sur le vif les mobiles secrets de l'activité extérieure. Et, pour le dire en passant, le drame rentre ainsi nécessairement dans la « poésie » au sens moderne du mot, puisque les signes qu'il emploie, outre ce qu'ils expriment directement, évoquent tout le mystère de l'âme humaine.

Qui ne voit que le poète qui observe la vie sous un tel angle doit être porté à ne regarder qu'à peine le décor, et, dans le geste, l'attitude, l'acte même, à ne retenir que ce qui fait d'eux un signe et presque un symbole ? Il est, comme Molière, le « contemplateur » absorbé par le spectacle invisible des âmes que les hommes, en se mouvant, traduisent visiblement à ses yeux.

Pour conclure, il nous semble que, si l'on reconnaît à l'unité la valeur de loi essentielle de l'art, bon nombre de prétendues conventions dramatiques méritent un titre tout autre et plus honorable. L'isolement du *sujet* s'impose, avec toutes ses conséquences, au nom de l'unité d'action ; la subordination des arts associés, au nom de l'unité des effets scéniques ; la subordination du sublime et du grotesque, au nom de l'unité d'impression ; l'isolement de l'*objet,* d'après le point de vue d'où s'observe la vie, au nom de l'unité d'intérêt.

Il nous faut maintenant reprendre, pour les serrer de plus près, les termes mêmes de la formule de Lemaître. C'est lui, d'ailleurs, qui nous en avait écartés en alléguant un exemple qui la débordait amplement.

Est-il vrai, d'abord, que des « conventions » soient « imposées » à toute pièce de théâtre « par sa forme même » ?

Je résume Lemaître, qui résume Sarcey, et voici à quoi toute la démonstration se réduit : 1° la continuité du drame oblige le poète à relier artificiellement entre elles, en supprimant tout le reste, les scènes qu'il a choisies dans la vie réelle ; 2° la brièveté du drame, à condenser les événements et à simplifier les caractères ; 3° le dialogue, moyen unique d'expression, à prêter aux personnages des discours surprenants et, pour tout dire, invraisemblables.

« Voilà les principales conventions imposées par la forme même de l'œuvre dramatique ».

Je demande, encore une fois, si le terme de « convention » ne manque pas de propriété et si, à ce compte, on ne pourrait énumérer autant et plus de conventions imposées, par exemple, au roman psychologique par la forme même du récit.

C'est toujours, au fond, le même problème qui, au lieu de porter sur l'art en général, se restreint ici aux genres littéraires. De même que ce n'est point par convention que la statue enveloppe d'une

même couleur toutes les parties du sujet dont le tableau détaille, au contraire, les plus fines nuances, ni, inversement, que le tableau présente une seule face des corps dont la statue interprète le modelé ; de même, ce n'est point par convention, mais par une nécessité esthétique et une logique interne, qu'une pièce et un récit traitent différemment une donnée commune.

« Un roman n'est pas de la vie représentée.
» C'est de la vie racontée. Les deux définitions sont
» très différentes. La seconde est, seule, strictement
» conforme à la nature du genre. Si le roman est de
» la vie racontée, il suppose un narrateur. C'est, si
» l'on veut, un témoignage et qui implique deux
» choses : une réalité que l'on atteste et un témoin
» qui l'atteste.... Un témoin n'est pas un miroir
» impassible, il est un regard qui s'émeut, et
» l'expression même de ce regard fait partie inté-
» grante de son témoignage (1). »

On ne saurait mieux dire. Le genre dramatique, comparé aux autres genres littéraires, se définit par l'objectivité.

Est-il possible, sans aucune intervention de l'auteur, de produire une interprétation artistique de la vie ? Oui, évidemment. Mais ce n'est possible que par l'association aux moyens littéraires d'autres moyens d'art. Le théâtre sera un spectacle

---

(1) P. Bourget. *Pages de critique et de doctrine,* I. p. 26.

et la parole sera donnée exclusivement aux personnages. Nous prévoyons des conquêtes nouvelles ; nous prévoyons de nouvelles limites. Il y a des aspects de la réalité que le théâtre exprimera directement ; d'autres qu'il n'atteindra que par un détour ; d'autres qui échapperont à ses prises. Ce sera une œuvre d'un genre différent ; pourquoi devrait-elle être conventionnelle ? Toutes les formes d'art, alors, le seront à des titres divers, et l'art se ramènera à un système de conventions.

Bornons d'abord notre analyse à l'élément littéraire de l'œuvre dramatique.

Je laisse de côté la question du « style ». Tout ce qui a été dit ailleurs sur le style « parlé » s'applique ici spontanément. Le « style de théâtre » n'est pas un mythe. Il doit avoir les qualités de la langue parlée, et parlée devant une foule. Il doit, de plus, s'approprier à chaque personnage. Mais ceci rentre dans la question spéciale que fait naître le genre lui-même et qu'il faut examiner de plus près.

Pour qu'un événement nous intéresse, la première condition est, de toute évidence, que nous ayons l'intelligence aussi parfaite que possible des circonstances et des faits. Le romancier le sait bien, lui qui prend soin d'ordinaire de nous exposer par le menu les éléments significatifs du lieu où il se passe ; les traits, le caractère, les antécédents des gens qui s'y trouvent engagés ; qui nous guide tout

en nous « documentant » qui, parfois, ou souvent, comme M. P. Bourget, s'arrête au cours du récit pour analyser, expliquer, commenter. Il atteste et il entend bien nous faire pleinement comprendre ; et, comme il a toute faculté d'intervenir quand il juge utile d'apporter un surcroît de lumière, il arrive maintes fois à nous faire mieux connaître l'aventure, peut-être fictive, qu'il nous raconte qu'aucune de celles où nous avons réellement été mêlés. D'autre part, rien ne lui interdit de donner la parole aux personnages eux-mêmes quand il est naturel et avantageux ; de nous communiquer des extraits de leur correspondance intime : bref, tous les moyens dont dispose le drame pour nous faire bien saisir les faits et gestes avec leur sens et leur portée, le romancier en use à sa guise, et il en a sous la main beaucoup d'autres qui restent en dehors de la prise du poète dramatique. Le narrateur explique son histoire en même temps qu'il la raconte ; le drame doit s'expliquer lui-même et à mesure qu'il se déroule. Car, si l'ordre régressif n'est pas proscrit du théâtre, grâce à la ressource des récits que peuvent échanger naturellement les acteurs, son usage est singulièrement restreint. Les faits doivent marcher droit devant eux et livrer spontanément leur raison d'être, leurs rapports entre eux et leur signification.

Il s'ensuit forcément que la simplicité relative des données s'impose à l'œuvre dramatique. Une cer-

taine complexité des événements n'y est possible qu'entre des personnages peu nombreux et, inversement, si le nombre des personnages croît, il faut que leur activité se concentre autour d'un fait simple. On raisonnerait de même à propos des caractères et, plus généralement, à propos de chacun des éléments considérés à part.

Reconnaissons-le en toute loyauté : réduit à n'exprimer par ses moyens propres que ce que les situations permettent aux acteurs de dire eux-mêmes, le genre dramatique est condamné à simplifier avec une regrettable rigueur l'abondante réalité accessible au genre narratif. Il sacrifie de la sorte une masse considérable de matière vécue. La clarté de l'œuvre l'exige impérieusement.

Par malheur, pas plus qu'il ne lui est loisible d'intervenir de sa personne pour faire agréer sa fable à notre intelligence, le poète ne peut s'interposer entre elle et nous pour nous en émouvoir. Le témoin est absent de la réalité représentée sous nos yeux et l'expression de son regard n'est pas là pour nous influencer. Il ne dirige ni nos intentions ni nos sentiments. Le romancier a la faculté, lui, d'être, à propos, satirique ou lyrique ; il a le droit de juger ; il condamne, il excuse, il s'indigne, il s'apitoie, il loue : au contraire, — sauf dans les chœurs et avec quelle réserve ! — le dramaturge reste muet et immobile. Sans doute, pas plus que son rival, il n'a été, devant la vie, un « miroir

impassible », chose impossible à tout homme, chose absurde si l'homme est poète ; il a reçu de la vie une impression vivante qui l'interprétait et il en a organisé une image où sa personnalité demeure inscrite; mais cette image, au lieu de nous en faire lui-même les honneurs, il l'a projetée hors de lui, détachée de lui ; c'est elle-même qui se présente, sans lui, et qui, seule, doit se faire valoir.

Ce n'est plus seulement la clarté qui importe ici, c'est l'intensité, c'est le relief, c'est la plénitude de signification.

Il résulte de tout cela que le texte d'une œuvre dramatique — car nous sommes convenus de nous en tenir à cela pour le moment — doit être essentiel et substantiel : comparé à celui du roman, il semble un extrait concentré. Puisqu'il y a tant de choses qu'il ne dit pas et ne peut pas dire, il se trouve, comme tel, dans un cas de flagrante infériorité. Reste à voir quelle revanche il a droit d'espérer.

Je vous entends : « Il va tricher! » — Je confesse nûment qu'il en sera tenté et qu'il succombera peut-être à la tentation. Il cherchera d'abord des habiletés, très captieuses et encore acceptables, et tiendra des discours « un peu surprenants » ; puis il se laissera séduire à ruser, pour retomber finalement dans la convention effrontée. Il fera, dans ce cas, ce que font sans cesse tous les autres : le roman qui construit des dialogues dramatiques et combine des coups de théâtre ; le tableau qui peint de la littéra-

ture et la musique qui décrit des paysages. Mais il aura tort, et cette prétendue revanche est une défaite.

Son avantage sur le texte narratif, c'est précisément qu'il n'est pas fait pour être lu, mais pour être parlé, pour être joué. Par cette indissoluble association avec la voix expressive et la mimique, le discours dramatique rend d'une manière incomparablement plus forte et plus pleine ce qu'il exprime directement et il dispose, en même temps, pour tout ce que le récit traite à loisir, d'une faculté de suggestion ou d'évocation, sinon illimitée, du moins extrêmement féconde et souple. Le sculpteur qui saisit l'attitude décisive, tout en exprimant mieux que tout autre la beauté de la forme solide, suggère irrésistiblement l'impulsion du corps que la statue immobilise : ainsi, en choisissant, dans toute l'activité du personnage vivant, le mot, le geste, l'intonation, le poète lui confère une puissance d'expression de lui-même que ne connaît aucune autre forme d'art et, tout à la fois, nous en évoque tout ce qu'il ne lui fait ni dire ni montrer. La revanche, la voilà ! Un rôle n'est qu'une série de vigoureux raccourcis, présentés en pleine lumière, éclairant les dessous et comblant les intervalles par leurs rayonnements. Les minuties d'analyse, les nuances descriptives, les enchevêtrements d'incidents multiples ne sont pas son fait ; mais l'action claire, la passion

tendue, l'élan de la vie, il y triomphe par son privilège d'interprétation directe.

« Quand deux personnes... causent ensemble...
» les mots qu'elles prononcent représentent une
» portion assez faible de ce qu'elles disent réelle-
» ment.... Imaginer un dialogue, c'est donner le
» substitut littéraire de tous ces sous-entendus ;
» c'est noter cette physionomie, cet accent, ce geste ;
» c'est rendre sensible la situation réciproque des
» deux personnages, marquer d'un trait leur atti-
» tude, leur tempérament, leur métier, leur passé.
» Il y faut un pouvoir de raccourci totalement con-
» traire au pouvoir analytique du romancier.... (1) »

Le même critique disait aussi :

« On éclairerait d'une forte lumière bien des
» discussions de littérature, si l'on étudiait avec
» soin cette antithèse des états et des actions. »

Je prévois le retour de l'objection : précisément, cette continuité nécessaire de traits énergiquement appuyés ne peut que fausser le personnage et dénaturer la vie ; les hommes ne sont pas à chaque instant tout ce qu'ils sont, et les événements ne se tendent pas, sans relâche, en autant de crises. Donc, encore une fois, « convention ! » Cette convention, c'est ce qu'on a appelé le « grossissement dramatique. (2) »

---

(1) P. Bourget. *Essais de psychologie contemporaine*. Alex. Dumas, fils.

(2) J. Lemaitre, loc. cit.

J'accepte ledit « grossissement »; mais je me refuse à y reconnaître une convention.

Supposons que nous assistions à une scène de la vie réelle. Nous voyons agir et nous entendons parler des gens. De ce qu'ils disent et font, nous nous formons, inconsciemment ou non, une interprétation personnelle. Pour communiquer à autrui cette impression nous pouvons raconter la scène. Nous bornerons-nous à citer textuellement les paroles entendues et à énumérer tels quels les faits observés ? Nullement ! Nous décrirons, nous commenterons, nous analyserons les pensées, les sentiments, les gestes ; nous écrirons des pages pour faire connaître ce qui a duré quelques minutes. Cette « convention », c'est ce qu'on pourrait appeler le « développement narratif ».

Nous pouvons nous y prendre d'autre façon, en représentant la scène. Nous nous garderons bien de la reproduire ; elle ne signifierait rien de net. Il se pourra que, des mots que nous prêterons aux personnages, pas un n'ait été réellement proféré, que nul des gestes n'ait été tendu ou déployé exactement comme nous le marquerons. De la masse balbutiante ou amorphe des paroles, nous allons dégager quelques phrases décisives, et de l'agitation tâtonnante et éparse, nous tirerons quelques mouvements justes et fermes, quelques attitudes précises : et la scène vivra, et elle sera, grâce à son inexacti-

tude matérielle, plus « vraie » que la vie dont il semble qu'elle n'ait rien gardé.

De part et d'autre, je vois donc bien interprétation, c'est-à-dire œuvre d'art ; je constate l'emploi de moyens différents et presque opposés, c'est-à-dire que je distingue deux formes d'art, deux genres ; mais en vain je cherche où se blottit la « convention ». Si l'on veut regarder l'art lui-même comme une convention, je saurai au moins ce que l'on prétend ; mais quoi de plus « naturel » que l'art ? Et, une fois l'art admis, l'interprétation du sujet par les moyens d'art est une conséquence logique, une nécessité toute naturelle elle-même.

La cause de toutes ces confusions, je crois la trouver dans un fait sur lequel j'ai déjà insisté ailleurs ; elle n'est autre, au fond, que notre habitude de lire : nous sommes des liseurs ; la littérature, c'est de la lecture. On continue à répéter qu'une pièce doit se juger aux chandelles ; c'est une pure formule ; les critiques qui la citent sont des gens qui lisent et, ou bien ils ne vont pas voir les pièces, ou bien, inconsciemment, ils les comparent sans cesse aux romans qu'elles auraient pu être et qu'ils lisent en imagination. Quand un « homme de théâtre » invoque les raisons ou fait valoir les mérites techniques, ils se récrient, ils sont presque scandalisés. Le cas le plus piquant est peut-être justement celui de Francisque Sarcey. Amoureux du théâtre et assidu aux spectacles — lui, qu'on ne

l'oublie pas, terriblement myope — il a fort bien compris que le drame n'est pas le livre et revendiqué pour lui les droits artistiques fondés sur sa nature spéciale. Seulement, Sarcey était tout de même un « homme de lettres » et tout ce qui, dans le théâtre, était proprement « théâtral », il n'a pu se tenir de l'appeler « convention ». Pourquoi ? Uniquement parce que les moyens de théâtre sont autres que les moyens du livre et que le livre, évidemment, c'est la nature même ! Ce malentendu permanent est, selon moi, la principale raison qui, pour reprendre les termes de M. P. Bourget, « explique pourquoi les romanciers contemporains et les auteurs de théâtre sont arrivés à l'étrange degré d'hostilité qui les fait se méconnaître si profondément les uns les autres. (1) »

Les autres conventions sans lesquelles une pièce de théâtre ne peut donner l'illusion de la réalité lui sont imposées par le public. Les principales sont les suivantes : 1° le public « veut être intéressé au sens le plus vulgaire du mot ». Le fond de cet intérêt, c'est la curiosité avec ses plaisirs d'attente, de prévision, de surprise ; d'où son exigence de l'action rigoureusement « une » et logiquement conduite ; d'où les « scènes à faire ».

Je ferai tout de suite observer à ce sujet que

---

(1) P. Bourget. *Essais de psychol. cont.*

Sarcey généralise illégitimement. Lemaître a soin de noter qu'il s'agit du « gros public », dont il ne tient pas à se mettre — ainsi qu'il en a, certes, le droit. — Mais il faut dire plus : Faguet a très bien montré (1) que l'intérêt « de curiosité » est demeuré toujours, pour les Grecs à tout le moins, secondaire et peut-être négligeable. Il ne faut donc pas dire que « le public » l'impose « au théâtre ». Tel public, et, il est possible, pour des raisons spéciales, le public français y est ordinairement très sensible, au point d'en faire une « règle » du théâtre français : nous pouvons l'admettre ; mais nous n'irons pas plus loin, et nous nous refuserons à reconnaître là une « loi » du genre dramatique.

2° « Les hommes assemblés sont pris d'un grand besoin de justice et de moralité. » D'où leur goût pour les caractères tranchés, bons ou mauvais, et leur désir impérieux que le poète prenne nettement parti pour le bien ; d'où aussi,

3° « Leur attente, qui doit être remplie, du « personnage sympathique ».

4° « Le public n'est pas pessimiste.... Il préfère les plus tragiques horreurs à certaines cruautés d'observation. Il ne veut point emporter du théâtre une impression morose et dure ».

5° « Le public apporte au théâtre certains préjugés qu'il ne faut pas heurter de front. S'il s'agit de

(1) É. Faguet. *Drame ancien, drame moderne.*

questions morales, le public a sa solution toute prête ».

Sur ces constatations tout le monde sera d'accord. Hugo a bien déclaré, dans la *Préface d'Hernani,* que « le public est toujours ... consciencieux et libre ». Peut-être — il en était bien capable — l'a-t-il cru. Nous avons ailleurs traité cette question. Il nous reste seulement quelques applications à signaler des idées antérieurement considérées à propos d'objets différents.

Comme l'éloquence, le genre dramatique est « conditionné » par le public. C'est un genre « commun ». Autant que l'orateur, le poète dramatique est exposé à sacrifier aux goûts du public une part, au moins, de son idéal d'artiste. Sans doute, en théorie, les deux cas diffèrent sensiblement : le succès est nécessaire à l'orateur, sinon son discours, en tant que tel, est vain, comme nous avons essayé de le montrer; il n'en va pas de même pour l'auteur dramatique, car l'insuccès du moment peut être dû aux mérites de l'œuvre et aux défauts du public : il a le droit d'en appeler à la postérité puisqu'il n'est que poète et non pas homme d'action. Mais il y a cette différence entre son œuvre et les autres œuvres des poètes que l'insuccès ne consiste pas pour elle à passer inaperçue du public, du grand public tout au moins ; il consiste, hélas ! en une disgrâce notoire, connue de tous, parfois retentissante. C'est une chute humiliante et bruyante. Et

l'on a beau être sûr de son génie, on ne se risque guère à réclamer en sa faveur l'avis des autres pour le plaisir de se voir solennellement méconnu. De plus, un doute s'impose presque nécessairement. Puisqu'une pièce est, par nature, destinée à être jouée et à plaire aux hommes assemblés, il y a toujours lieu de craindre que l'insuccès ne soit pas imputable au public seulement. Dumas fils estimait qu'un écrivain a toujours tort par un point quand le public n'est pas avec lui. Aussi jamais n'en voulut-il au public (1). C'était faire preuve de modestie et, en somme, de bon sens.

Il s'ensuit de ces deux causes — l'une d'amour propre, l'autre de raison — qui s'ajoutent, que l'homme de théâtre est plus vivement et subtilement tenté de rechercher le succès immédiat. Et il est bien inutile d'ajouter que les mœurs littéraires actuelles aggravent singulièrement les dangers de cette tentation.

On peut donc admettre que les préjugés du public influent plus sur la poésie dramatique que sur les autres œuvres littéraires. En regard de cette concession que je suis prêt à faire très large, rappelons, une fois de plus, la formule où Lemaître résumait les idées de Sarcey : « Une pièce de théâtre ne peut donner l'illusion de la réalité que par un système de conventions dont les unes lui sont impo-

(1) P. Bourget, loc. cit.

sées par sa forme même et les autres par le public ». Il y a entre les deux une nuance appréciable, ce me semble ! La soumission aux préférences, même inintelligentes et injustifiées, du public est donnée par Sarcey comme une nécessité intérieure du genre dramatique et la convention, reconnue comme telle, est érigée en loi ! Pour donner l'illusion de la réalité, il faut accepter d'abord une certaine manière de voir cette réalité. — Mais cette manière est reconnue par vous-même arbitraire ! — Sans doute ! — Donc il faut déformer la réalité selon des idées préconçues pour qu'elle ait l'air vraie ? — Parfaitement ! Sinon, le public ne voudra pas la reconnaître et n'y trouvera aucun plaisir. — Eh bien, le public a tort ! — Soit ! mais vous ferez un « four » ....

Si le succès, tout de suite et à tout prix, est la loi dernière et suprême de l'art, Sarcey a raison. Lemaître disait finement : « M. Sarcey s'est mis de si bon cœur avec le peuple qu'il s'y est peut-être trop mis ». Le *peut-être* est exquis !

Il y a, cependant, un point où il me semble qu'il faut se mettre avec le peuple, précisément parce qu'il impose autre chose qu'une pure convention. A entendre certaines plaintes ironiques il semblerait que, si le théâtre rejette des sujets ou des situations que le roman supporte sans gêne ou sans malaise, c'est là préjugé ou pruderie.

Distinguons d'abord le problème moral de la question d'art proprement dit. Il est incontestable

que les exigences morales des hommes assemblés se modifient par le fait même, nous l'avons dit ailleurs. Mais, d'autre part, les hommes, même assemblés, peuvent, sans malaise, entendre parler de choses qu'il leur serait impossible de voir représentées en public. Et en effet, si nous supposons même des données qui ne puissent provoquer la moindre inquiétude au point de vue de la moralité, il n'en reste pas moins que les choses doivent être vues directement, vues par une foule, données en spectacle. Or le sujet d'un récit agréable, non seulement peut ne pas avoir une valeur équivalente comme spectacle ; mais souvent, pour des raisons très variables, l'action du récit est simplement impossible à mettre en scène. Il y a ici, dans le domaine de l'action, une différence analogue à celle que nous avons signalée ailleurs entre le tableau écrit et le tableau peint. Il existe donc réellement une « optique du théâtre » et l'opinion du public qui désire qu'il en soit tenu compte impose autre chose qu'une convention.

C'est à la faveur, ou si l'on préfère, sous le couvert de cette célèbre optique et de ses lois, que le « métier » pénètre au théâtre — chose légitime et nécessaire — et qu'il tend sans cesse à y régner en maître — déplorable abus, au gré des purs artistes. Tant que le théâtre sera un spectacle, il faudra se résigner à ordonner les choses « pour le plaisir des yeux », quand bien même ces yeux seraient peu

« regardants », et il faudra redouter que, les habiletés techniques suffisant à assurer un certain succès et un succès certain, il existe une « littérature » dramatique qui soit d'excellent théâtre, selon l' « optique », sans avoir grand chose de littéraire, selon les « belles lettres ».

La raison en est que le public des théâtres est, en somme, vraiment une « foule ». Il est tel déjà par le seul fait qu'il va au théâtre, dans son ensemble, pour voir, et, en regardant, pour s'amuser. Cette disposition commune est une première cause d'unification. Il faut admettre, en outre, que le choix du théâtre, du jour et du genre de spectacle est dû, en bonne partie, à des raisons communes, elles aussi, qui agissent dans le même sens vers l'homogénéité. On peut donc appliquer, avec les réserves qu'indiquent les conditions particulières, ce qui a été dit d'ailleurs sur l'intelligence et la moralité collectives.

« La foule qui se passionne, mouvante et vague,
» autour d'un livre ou d'une pièce, et qui les met
» à la mode n'est pas artiste, au sens où les initiés
» entendent ce terme. Elle est obtuse aux beautés
» de forme.... La foule admire avec une égale sin-
» cérité de très médiocres et de très beaux vers, de
» la bonne prose et de la détestable, et cela pour
» des raisons qui tiennent à sa conception pratique
» et positive de la littérature (1). »

(1) P. Bourget, loc. cit.

Ainsi donc, la valeur d'art proprement dite est « étrangère » au succès qui vient de la foule, à moins qu'on n'imagine une « foule artistique ». D'aucuns ont cru la découvrir à Athènes, dans l'antiquité. Peu importe à notre point de vue. Ce qui importe, c'est de constater que si la valeur artistique est étrangère au succès immédiat, qui tient à des causes moins hautes et moins pures, elle ne lui est donc pas *opposée* et c'est elle qui, sans empêcher le succès d'aujourd'hui,assure l'immortalité. Les conventions les plus fortes n'en sauraient faire autant.

Il est temps de conclure.

J. Lemaître, appréciant les idées de Sarcey qu'il avait si nettement exposées, disait :

« Il me semble... qu'il aurait pu distinguer plus qu'il ne l'a fait entre les conventions qu'impose la forme même du drame et celles qu'imposent les préjugés, les habitudes, l'éducation du public. Autant de conventions qu'on voudra dans l'action ; le moins de conventions possible dans les personnages ».

Un peu plus bas, je trouve encore :

J'ai rencontré des gens « qui disaient franchement » que le théâtre est un art inférieur parce qu'il est » soumis à des conventions plus étroites et plus » nombreuses que les autres arts. »

On le voit : tout en critiquant d'une façon très aiguë l'étroitesse prosaïque de Sarcey, Lemaître ne met pas en question les « conventions » *imposées*

au théâtre ; il admet que le théâtre est *soumis* aux aux « conventions ».

J'estime cette manière de parler regrettable à cause des confusions qu'elle ne peut manquer d'introduire et de maintenir dans l'esthétique du théâtre. Je crois que, comme tous les arts, l'art dramatique, comme tel, est soumis à des *lois* qui se fondent sur sa nature et s'établissent par l'analyse des conditions essentielles à son existence. Sa nature, c'est d'être une représentation de la vie humaine. Il suppose un spectacle et un public ; il ne se passe guère de la parole ; il peut s'associer la musique et la danse. C'est un genre « composé », un genre commun, genre, d'ordinaire, « parlé ».

Mais, étant un jeu de représentation, il s'accommode volontiers d'inexactitudes, qui sont des conventions, dans ce qui n'est pas l'objet propre de son « imitation », selon le point de vue où il s'est placé. Cela même est conforme à la nature de l'art en général et à la nature du genre dramatique : ce n'est que la distinction de l'accessoire et du principal déterminée par l'unité.

Je ne dirai donc pas, comme Lemaître : « Autant de conventions qu'on voudra dans l'action ; le moins de conventions possible dans les personnages ». Il se peut, selon le point de vue choisi, que l'on soit amené à dire le contraire.

Et, à tout prendre, le théâtre, comme tel, ne me semble imposer aucune convention particulière pro-

prement dite. S'il en use et en abuse, c'est qu'il en a plus d'occasions ; si, souvent, il n'en use pas à bon escient, c'est faute d'art et de critique.

Voilà pourquoi je pense que cette minutieuse analyse, qui n'a cherché qu'à préciser les questions, peut n'être pas dépourvue d'utilité.

LYRE ET DÉLIRE

Ce titre n'est pas un calembour. Il n'est pas une simple association, fixée par un fréquent emploi des rimeurs, de deux idées assez vagues et satisfaites d'être telles. Il est, au vrai, une formule qui résume une thèse et prétend définir un genre.

Les Anciens, les Grecs et, à leur suite, les Romains, nous ont parlé de l'enthousiasme poétique. Comme le mot l'indique, ils pensaient que l'artiste, dans la ferveur de la création, que le poète qui trouve et exécute un beau chant, était inspiré, possédé par un être surnaturel dont il devenait l'instrument. Il demeurait actif et conscient, mais non pas maître de soi, soumis qu'il était à une force supérieure qui le menait et l'entraînait, comme un cheval dompté, par des voies inaccessibles à la verve humaine. Au début du VIe livre de l'*Énéide,* Virgile présente de cette manière et sous cette image l'action du dieu sur la sibylle. Comme la

prophétesse, le poète s'appelait *vates* et tous deux pouvaient dire :

Est deus in nobis, agitante calescimus illo.

L'état poétique et, en particulier, l'état lyrique était donc conçu comme un état mystique. Tel était le délire sacré.

Mais « délire », s'il s'opposait à « raison », n'était pas synonyme de divagation, n'impliquait rien de « déraisonnable », n'entraînait pas l'idée d'une abdication de la pensée devant l'imagination et la sensibilité échauffées et souveraines. Le délire était, au contraire, une révélation. Le poète, aidé d'en-haut, se libérait des lenteurs de la raison raisonnante, mais pour *voir* une vérité plus élevée et plus riche. Il recevait une grâce *d'intuition,* comme diraient les philosophes. Son « chant » perdait l'allure du « discours » lié, continu, méthodique ; l'*ode* ne prenait point la forme, réglée logiquement, d'une harangue ou d'un traité. Le « délire » se manifestait par ce « désordre » de la composition : « beau désordre », disait Boileau qui le reconnaissait pour « un effet de l'art ».

Chez un peuple principalement intellectualiste et sociable, comme les Grecs,ou comme les Romains, pondéré, ordonné, un peu positif, — chez ces derniers surtout — pareille conception, sans cesser d'être un danger, rencontrait ses correctifs et ses tempéraments.

Les poètes — même les plus anciens — qui l'affirmaient, ont-ils cru jamais que la divinité collaborait à leurs poèmes ? C'est assez douteux : avec ces Grecs, il faut bien savoir ce que parler veut dire et nous n'en sommes plus à les prendre pour des « primitifs ». Et, à supposer qu'ils aient eu cette foi, l'être divin et surtout l'action divine sont, chez eux, des notions si peu précises !

Mais enfin, ils l'affirmaient et, par là-même, s'attribuaient et revendiquaient une place privilégiée, au-dessus de la commune humanité. Là était le danger : danger pour l'art, si on les croyait sur parole ; danger pour eux si on exigeait des preuves. Or, on en exigeait. Puisqu'ils se réclamaient des dieux, on leur demandait des miracles et ils n'en pouvaient fournir d'autres que leurs poèmes. Ils se soumettaient donc à la critique. Critiquer, c'est juger, quoi que l'on puisse penser de nos jours. L'agile jugement grec et le solide jugement latin, voilà qui écartait le danger que l'art aurait pu courir. Des sottises ou des banalités ; la niaiserie sentimentale ou le dévergondage imaginatif — quelle qu'en pût être la sonorité verbale ou la coloration — il n'y avait pas grand risque que cela passât pour l'œuvre des dieux. La raison des juges admettait fort bien d'être dominée, mais non pas d'être niée ou contredite. Elle avait tôt fait de remettre les choses au point. On ne lui en faisait pas accroire.

Mais « les anciens sont les anciens et nous som-

mes les gens de maintenant ». Or c'est devenu un geste banal autant qu'obligatoire de tout critique de saluer en J.-J. Rousseau l'ancêtre du lyrisme contemporain. Il nous faut donc voir comment, d'après lui, le problème lyrique est posé.

Nous constaterons comme c'est simple.

La nature est bonne. La nature, c'est-à-dire cet ensemble de forces et d'instincts que chacun, en naissant, trouve en soi. Qu'on laisse à tout cela libre jeu, déploiement spontané, sans contrainte, et ce sera merveille. L'ordre social est mauvais. Il entrave, déforme, corrompt la nature ; il est, à vrai dire, le désordre. L'ordre n'est pas autre chose que la liberté. Par conséquent, ce que pense un esprit libre est vrai ; ce que veut une volonté libre est bon : l'individu libre crée la vérité, le droit et le devoir, si ces mots gardent encore un sens et expriment une réalité.

Les Romantiques éclosent. Hugo proclame dans un manifeste que le « Romantisme est le libéralisme dans l'art ». C'est donc un système. Il y faut de la logique. Puisque l'individu, pourvu qu'il se livre, sans contrainte, aux impulsions, d'ailleurs fatales, de sa nature, fait nécessairement se lever sur le monde la révélation du vrai, du juste, du bon, il est proprement divin. Il devient donc la seule mesure des choses. Mais, de même, le poète, pourvu qu'il suive la pente de son génie, sans le retenir ou le diriger jamais par de prétendues règles — qui ne

sont que des conventions sociales, partant mauvaises, du monde littéraire — fait nécessairement fleurir la beauté. Il en a en lui la seule loi, ou, pour mieux dire, il en est lui-même la loi. Il est divin, personnellement. Les gens qui, dans chacun de ses poèmes, ne reconnaîtraient pas un pur miracle, il faut les plaindre ; et, s'ils ont le malheur de le dire, il faut s'en défaire : ils blasphèment (1).

On voit comme le problème s'est simplifié. Quand on supposait que le poète restait distinct du dieu, la question demeurait entière : le critique avait le droit de constater si l'œuvre était une merveille ou une platitude, et, dans ce dernier cas, il admettait, malgré les protestations de l'homme, que le dieu n'était pour rien dans les vers. Mais quand le poète et le dieu ne font qu'un, tout doit finir par un prosternement.

Si le lyrisme se définissait, comme certains l'ont pensé, par l'individualisme, il faudrait logiquement concéder, d'abord, qu'il échappe à toute « règle » ; puis, à toute « loi » ; troisièmement, qu'il n'est pas un « genre » ; enfin, qu'il ne peut rentrer dans « l'art ».

« Je n'ai jamais vu la nature ainsi » disent cer-
» tains profanes, devant un tableau. Il ne man-
» querait plus qu'ils la vissent avec l'intelligence de

(1) Voir, à ce propos, P. Lasserre, *Le Romantisme français :* et Dom Besse, *Le catholicisme libéral*, pp. 24, 25.

» l'artiste. Il faut apprendre à voir, comme en musi-
» que on apprend à entendre ».

Alfred Stévens a parfaitement raison. Le peintre est une intelligence servie par de bons yeux. Il voit plus que nous ; il voit mieux que nous ; il voit d'une manière qui lui est bien personnelle et, en ce sens, n'appartient qu'à lui. Mais, en même temps, sa vision reste humaine et, sinon identique, du moins conforme à la nôtre, à la vision dont jouit tout homme normal. C'est grâce à cette universalité humaine qu'elle peut fonder une œuvre d'art : car l'art n'est qu'un signe et si la chose qu'il signifie nous demeure étrangère, le signe reste vain ou plutôt cesse d'en être un. Or, précisément, la nuance qui sépare, dans la matière qui nous occupe, la notion d'*individuel* de celle de *personnel* n'est pas autre que celle-là : l'individuel est possédé d'une manière exclusive et, partant, incommunicable : le personnel est possédé d'une manière, sans doute, particulière et même unique, mais communicable, parce qu'il est fait d'éléments universels.

Un peintre peut fort bien voir le ciel vert, la prairie bleue et les arbres rouges ; goûter à les voir une jouissance profonde et pure ; et, très sincèrement, répandre sur la toile son émouvante vision : nous n'aurons garde de le contredire s'il nous affirme qu'il n'a nulle intention de nous mystifier... Si les animaux se mettaient à peindre ce qu'ils voient, comme ils le voient, nous nous interdirions aussi

de discuter leurs tableaux. Nous ne sommes pas du même monde ; et l'art est un jeu supérieur, mais un jeu de société. Il n'existe pas s'il n'est pas humain.

Il faut remarquer que je n'exagère pas. Lancée sur la pente de l'individualisme, la peinture est descendue au cubisme par la même rigueur logique que la littérature s'enfonçait dans le symbolisme ; et cubistes comme symbolistes triomphaient du même dédain supérieur quand les « bourgeois » ne comprenaient plus.

Il n'y a pas de langage commun qui soit possible entre critiques si l'art n'est pas une expression personnelle de la nature universelle.

Entre l' « esthète » et le « bourgeois » qui s'excluent, l'un par excès, l'autre par défaut, de l' « humanité », il y a l' « honnête homme » qui est, à vrai dire, l'homme normal; non pas nécessairement l'homme « moyen » au sens de « médiocre », mais l'homme équilibré. L'art s'adresse aux honnêtes gens et les honnêtes gens le comprennent. Tel est son rôle, telle sa fonction. Voilà aussi par où il se règle et, par conséquent, se juge. Il doit être conforme, disaient les classiques, à la « nature », à la « raison » ; les néo-classiques veulent qu'il se range à « l'ordre », ils demandent de l'ordre.

Et il y a des gens que cela semble gêner beaucoup. Voici un petit plaidoyer « pour le désordre » d'où nous tirerons des indications utiles :

« Pour qui débute, l'ordre n'est pas dans le » repos, mais dans le mouvement ; le développe- » ment continu de l'intelligence, de l'imagination, » de la sensibilité qui se travaillent en profondeur » afin de grandir, n'a rien à faire avec l'immobilité ; » il suppose une activité incessante, torrentielle, à » laquelle toute la vie participe avec son apport de » joies, de souffrances, toute la vie et la plus quoti- » dienne. Le désordre ici, c'est la richesse. Ce pro- » grès, cette collaboration de toutes les forces vitales » en nous et en dehors de nous est la condition de » l'ordre. Sans doute il arrive un moment où se » réalise une certaine perfection d'équilibre, de » mesure, de goût ; aucune faculté ne prend alors » par rapport à une autre une proportion déme- » surée ; cela doit être souhaité, mais comme un » aboutissant, puisque c'est par une longue série » d'efforts que l'on y parvient, non comme un point » de départ. Et quelle richesse alors dans ce repos !

» C'est la méconnaissance de cette vérité qui fait » la pauvreté de la jeune littérature néo-classique. Ils » considèrent cette perfection, cet équilibre comme » devant être réalisé dès le début, et comme ils » manquent de tout l'apport d'idées, de sentiments, » d'expérience que fournit le travail, la poussée » ardente de toute l'âme, ils n'ont en fait rien à dire, » donc rien à ordonner (1). »

(1) Bernoville. *Les Lettres,* 15 nov. 1913.

Tâchons, nous, d'ordonner tout cela pour le clarifier.

Quand il s'agit de production littéraire — ou autre — l'ordre n'est pour personne dans le repos ; il est donc dans le mouvement pour tout le monde. Mais, passons.

Il est parfaitement avéré que pour posséder un trésor d'art — images, sentiments, pensées — il faut l'acquérir, il faut amasser. Que cette richesse, le plus souvent, s'entasse un peu au hasard, c'est là encore un fait d'observation courante. En résulte-t-il qu'il *doive* en être ainsi, qu'il y ait avantage à tumultueusement, torrentiellement accumuler? Comment se prouve la vertu du désordre dans l'enrichissement ? Le trésor sera disparate, hétéroclite, c'est certain, et, à ce prix, plus gros ; mais plus riche ? Pourquoi n'existerait-il pas une méthode pour acquérir ou pourquoi cette méthode consisterait-elle à n'en pas avoir ? C'est là du Romantisme. Le classicisme disait :

> Avant donc que d'écrire, *apprenez* à penser.

Les jeunes néo-classiques, lorsqu'ils n'ont encore rien à dire pour n'avoir point assez appris à penser, ont manifestement tort d'écrire. Cependant leur souci d'ordre est estimable et respectable, parce que respectueux d'eux-mêmes et du public. Les autres n'écrivent pas ? Alors, ils leur sont, par là, supérieurs ; mais, s'ils écrivent, eux qui n'ont cure

de l'ordre, leur supériorité revient-elle à écrire n'importe comment n'importe quoi ?

Oh ! nous les entendons bien ! Ils sont « sincères », eux, ils sont « eux-mêmes » ;

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre ;
Le cœur humain de qui, le cœur humain de quoi ?
Quand le diable y serait, j'ai mon cœur humain, moi !

Ils ont donc le droit d'écrire tout cela, puisqu'ils le pensent et qu'ils le sentent ; et ils font en cela œuvre d'art, puisque l'art, c'est la liberté.

Voilà où, toujours, nous sommes ramenés.

Cette conception de l'art en général, nous espérons, par l'ensemble des études qui précèdent, en avoir fait justice ; mais il faut reconnaître que le « genre lyrique », comme tel, semble, à première vue, l'autoriser et même la réclamer : nous l'avons, en effet, défini, d'un terme disgracieux mais presque inévitable, un genre « subjectif ». N'est-ce pas, du même coup, le soustraire à toute loi ?

Nous ne répondrons pas : au contraire ! parce que nous ne tenons pas à paraître aimer le paradoxe ; nous nous bornons à dire : non ! pas plus que les autres genres ; et nous ajoutons tout de suite : seulement les lois qui le régissent sont, comme il faut s'y attendre, plus *intérieures*.

La matière propre du lyrisme n'est pas autre chose que l'émotion du poète : c'est là ce que directement il exprime. Genre artistique, pas plus que le

drame ou le conte, cela va sans dire, il n'a pour objet de nous communiquer de la science ou de nous conseiller de l'action : il veut nous charmer, sans plus ; mais, chacun à leur point de vue et par leurs moyens spéciaux, le récit et la pièce orientent notre intérêt vers la réalité elle-même et pour elle-même : l'ode s'attarde et se complaît dans un autre ordre de phénomènes, — réel aussi, relié à la réalité extérieure, né du contact avec elle et renouvelé sans cesse par cette rencontre continue et prolongée, par conséquent solidaire et dépendant d'elle — mais enfin, distinct et susceptible d'expression directe : le monde intérieur, en un mot.

Et je sais bien que la chose est délicate à démontrer, sinon à saisir ; j'avouerai que de chercher à la prouver en détail, dans chaque cas particulier, n'irait pas sans apparence de subtilité ; mais, à prendre l'affaire d'ensemble, il ne me paraît pas que la contestation soit possible.

Un fait me semble, dans la question, décisif : le lyrisme, dans ses œuvres caractérisées, au contraire du drame et de la narration, est indifférent à l'*intérêt de curiosité*. Qu'on ne me jette pas à la tête les Grecs avec tout leur théâtre et la plupart de leurs récits : car, comme l'a montré Faguet, nous les traitons sans cesse de « lyriques », à cause, en grande partie, de leur dédain pour cette sorte d'intérêt. Nous constatons, d'ailleurs, que, même chez nous, dès que le théâtre devient lyrique, comme l'opéra,

et se rapproche, par là, du théâtre grec, l'intérêt de curiosité se réduit ou disparaît.

La vraie matière du lyrisme est, ainsi, non un événement, non une action, non une « fable » mais un « thème ».

Le « thème » est une de ces données universelles qui évoquent invinciblement la vieille théorie des « idées innées », tant elles semblent faire partie de l'âme humaine. Elles constituent un trésor commun d'images, de pensées, d'émotions, richesse d'ordinaire latente et amorphe, qui paraît n'attendre que l'excitation pour surgir, s'organiser, s'épanouir et s'épancher. Il n'est pas d'homme normal que n'émeuve la « nature », quand une occasion favorable la lui fera rencontrer au bord de la mer, dans la montagne, un matin de printemps ou un soir d'automne; il n'en est pas qui demeure parfaitement insensible à la rencontre de la mort ; et nous constatons, à l'heure qu'il est, quelle universelle émotion éveille la rencontre de la guerre et l'idée de la victoire.

En même temps qu'il est « commun » par son fond le plus général, le « thème », par la manière dont il l'affecte, est particulier à chacun. Il faudrait retourner ici le mot du poète :

> Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier.

Chacun, en effet, le possède au fond de soi, mais à sa manière ; et tous, par cette possession en com-

mun quoique particulière, participent à sa valeur universelle de signification. S'il suffit d'être homme pour ne pas être insensible à l'idée de la mort, il n'y a pas deux hommes qui n'en soient différemment impressionnés. Et qu'on ne dise pas qu'il en va ainsi de toute chose : devant les propositions de la géométrie, deux hommes qui les comprennent coïncident intellectuellement ; et, s'il y a des gens qu'elle passionne, il y en a d'autres pour qui la chronique du boulevard n'existe pas. Non, il y a réellement des choses humaines à quoi nul homme n'est étranger, et il y en a d'autres. Ces choses « humaines » sont les « thèmes » lyriques.

Il ne faut, d'ailleurs, pas les confondre avec les « lieux communs ». Les lieux communs sont, comme les thèmes lyriques, des données générales, évidemment ; mais considérées du point de vue des preuves à en tirer pour établir une proposition : ils sont des « genres » d'arguments. Les thèmes sont l'idée dans toute sa généralité et, par conséquent, nullement dans le sens restrictivement intellectuel que prend ce même mot d'idée dans l'expression : *idées générales*. L'amour n'est pas ce que l'on appelle une idée générale ; il est cependant une donnée psychologique universellement humaine et, partant, un thème lyrique.

L'appropriation par chacun, en particularisant le thème, le rend nécessairement individuel et même personnel ; mais c'est ici que les termes introduisent

la confusion. L'impression qu'un imbécile éprouvera devant la mer, par exemple, ou par l'amour, tout en lui appartenant d'une manière qui n'est qu'à lui méritera-t-elle que nous lui décernions, en littérature, c'est-à-dire au nom de l'art, la qualification de « personnelle »? Non et la raison saute aux yeux : pour être marquée à l'empreinte d'une personne humaine, la chose n'en demeure pas moins lamentablement banale, et la banalité, pour l'art, est incompatible avec la personnalité. Nous ferons même difficulté, toujours au nom de l'usage artistique, à reconnaître là une impression « individuelle ». Si l'individuel exclut moins rigoureusement le banal que le personnel (car individuel n'implique aucune nuance de louange) cependant il s'y oppose par un caractère d'exception. L'individuel est ce qui se met en dehors de la commune humanité, soit à côté, soit au dessous : et nous ne dirons pas : au dessus, car de s'emparer de tout ce qu'il y a d'humain dans un thème pour l'élever au delà du niveau connu jusqu'alors comme accessible, c'est là l'originalité du génie, glorification de la personnalité la plus haute et la plus forte.

La vraie notion du lyrisme se dégage de ces distinctions. Qu'un homme digne de s'appeler une personne au sens le plus noble du terme se saisisse d'une de ces données que, par notre qualité d'hommes, nous possédons tous, et nous la livre telle qu'il la trouve en lui, nous le comprendrons

par tout ce que nous avons de commun avec lui, et il nous intéressera, il nous émouvra par tout ce qu'il y mettra et qui n'appartient qu'à lui.

L'expression nouvelle de choses qui ne le sont pas elles-mêmes, mais qui nous touchent parce qu'elles sont nôtres, voilà ce que nous attendons du poète lyrique. Il doit nous révéler nos propres trésors, enfouis et endormis en nous-mêmes : nous ne lui demandons pas de nous exciter en nous en découvrant d'autres. Notre curiosité s'éveille, mais pour approfondir, non pour s'étendre; pour s'enchanter d'une richesse intérieure, non pour s'émouvoir de nouveaux désirs.

Il arrive que le thème apparent soit un fait particulier, comme une victoire aux jeux olympiques; un incident, comme la chute de l'arbre qui faillit tuer Horace ; un événement historique, comme la naissance du roi de Rome : regardez-y de plus près : c'est là une occasion, le sujet c'est la fierté patriotique, la fragilité de nos jours, l'amour paternel ; le fait a été réduit à ses éléments essentiels, connus, schématiques ; ou bien, il tourne au symbole et ne garde que ce qui prend en lui valeur de signe universel.

Il arrive que, dans une ode, un trait nous soit conté — comme, dans une des Nuits de Musset, celui de l'oiseau qui chante près de son nid dévasté — mais il n'a de valeur que d'exemple et, la plupart du temps, nous est d'avance connu et paraîtrait

des plus banals s'il prétendait nous instruire au lieu de vouloir toucher. Waterloo et la retraite de Russie, chez Hugo, sont autre chose : Hugo développe, non un « thème », mais une « thèse » et ces morceaux sont des preuves oratoires.

De toutes ces données, nous devons, à présent, déduire les lois de l'œuvre lyrique, ou, du moins, le tenter.

La matière propre du lyrisme, disions-nous, est un « thème ». Il s'ensuit de là assez logiquement que le thème doit exister pour qu'il y ait œuvre lyrique. On me pardonnera de l'avoir dit, si l'on veut bien s'apercevoir que certains lyriques, et des plus grands, semblent parfois assurés du contraire, tant ils mettent de complaisance à revêtir de sonorités cadencées le vide relatif, voire absolu. Je n'ai pas en vue les cas, relativement rares, où ils s'en avisent et parlent — ou chantent — très consciemment pour ne rien dire, amusés eux-mêmes, et amusants, par le jaillissement de leur verve mystificatrice : tel Musset, à maintes reprises ; dans Mardoche, d'un bout à l'autre ; dans le Prologue de La Coupe et les Lèvres :

> Vous me demanderez si j'aime la sagesse.
> Oui. — J'aime fort aussi le tabac à fumer,
> J'estime le bordeaux surtout dans sa vieillesse...
>
> Vous me demanderez si j'aime la nature.
> Oui. — J'aime fort aussi les arts et la peinture...
>
> Vous me demanderez si j'aime la richesse.
> Oui. — J'aime aussi parfois la médiocrité...

« Pour être à peu près vides, dit Brunetière, ces vers, d'allure presque classique ne sont pas moins spirituels. (1) » Musset se moque de lui-même, de nous aussi, de beaucoup trop de choses ; mais, du moins, n'est-il pas dupe de son jeu et ne s'en fait-il pas accroire. Sa gaminerie nous verse par le verbiage de la gaieté.

Je vise la solennité pontifiante qui croit sincèrement nous révéler de profonds secrets et ne nous ouvre des vues que sur le néant ou peu s'en faut. Le geste de Hugo, en déchaînant son grand orchestre, ne nous mène que trop souvent à cette déconvenue. La pénible constatation de ce phénomène, incomplète forcément, mais décisive, on la trouvera dans le Romantisme Français de M. Pierre Lasserre (2).

« Il existe une nombreuse catégorie de pièces » lyriques de Victor Hugo, les plus mauvaises, je » m'empresse de le dire, dont on ne peut même » alléguer que la conception soit faible ou le senti- » ment médiocre : car ils sont nuls, il n'y a pas de » sujet. Ce sont des séries parfois fort prolongées » d'impressions, ou décousues, ou reliées seule- » ment par le lien tout matériel d'une fluidité sans » nom... La preuve de ce défaut profond est diffi- » cile à administrer, elle demanderait des citations

(1) *Évolution de la poésie lyrique,* I, p. 265.

(2) pp. 252, seq.

» bien longues. On l'observera notamment dans des » poèmes ou des morceaux qui ont pour apparence » de sujet l'inspiration et la mission du poète elles-» mêmes ».

Le critique fournit quelques exemples et ajoute : « Je ne serais pas embarrassé de multiplier à » l'infini les preuves de cette facilité de Victor Hugo » à prodiguer sur un fond dont l'embrouillement » et l'incohérente multiplicité équivalent au néant, » toutes les richesses de l'expression. *Sagesse,* le » poème final des *Rayons et des Ombres,* est un » modèle de cette magnificence à décevoir le lec-» teur. Mais le défaut vital que je signale ne cor-» rompt pas seulement certaines œuvres détermi-» nées. Il y a bien peu d'œuvres de Hugo où il ne » lui arrive point de parler sur un très long espace » pour ne rien dire. »

Sagesse comptant un peu moins de trois cents vers, il ne faut pas songer à citer cette pièce; d'autre part, précisément parce qu'elle n'est qu'une creuse amplification, il est fort à craindre qu'elle n'ait laissé dans l'esprit du lecteur qu'un souvenir aussi vague qu'elle-même. J'en rappelle donc l'apparence idéologique suggérée par la disposition typographique.

Sous le titre, une dédicace : à Mademoiselle Louise B. Puis, six fragments numérotés, de longueur très inégale, en alexandrins à rimes plates : 1. Une soixantaine de vers délaient des anathèmes

à l'humanité contemporaine. 2. Mademoiselle B., interrompt le poète et lui dit qu'il exagère : une trentaine d'alexandrins. 3. Pourquoi cette obsession de mes souvenirs d'enfance ? Ah ! quand j'étais petit ! Et si j'avais un gros chagrin, ma mère me consolait : soixante vers. 4. Vingt-quatre vers : Aujourd'hui, j'ai bien d'autres chagrins ; mais j'en tire de la sérénité, et c'est vous, Mademoiselle B., qui me consolez. 5. Quatre-vingt-dix vers : En somme, j'entends trois voix : la première me dit : « Courrouce-toi » ; la seconde : « Pardonne, aime » ; la troisième : Aimer ? Haïr ? Qu'importe ? » 6. Conclusion : Je les écoute toutes les trois. Sagesse : vingt vers.

Voilà ! Sagesse... Sur un pareil thème, Horace nous aurait donné, nous a donné vingt fois, quelques strophes au dessin pur et précis, à la musique un peu grêle, peut-être, mais nette et d'une discrétion nuancée, où nous guette, à chaque pas, la formule concise de sa morale un peu courte, de son expérience et de sa conception de la vie... Hugo épanche de l'incohérence claironnante et somptueuse.

Mais il se trouve, dans les *Contemplations,* un poème démonstratif, et que l'on peut citer en entier parce que, par rare fortune, il tient en dix vers :

Nomen, Numen, Lumen.

Quand il eut terminé, quand les soleils épars,
Éblouis, du chaos montant de toutes parts,

Se furent tous rangés à leur place profonde,
Il sentit le besoin de se nommer au monde ;
Et l'être formidable et serein se leva ;
Il se dressa sur l'ombre et cria : Jéhovah !
Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent ;
Et ce sont dans les cieux que nos yeux réverbèrent
Au-dessus de nos fronts tremblant sous leur rayon
Les sept astres géants du noir septentrion.

J'accorde que, sauf : « Il sentit le besoin de se nommer », qui, fond et forme, est grotesque, le morceau est superbe de rythme et d'image. Seulement, il ne veut rien dire du tout. Je défie, non qu'on lui prête, mais qu'on lui trouve un sens.

On dira : « Mais c'est la traduction, en une fresque grandiose accompagnée d'une puissante musique, de la fameuse parole du psaume : Caeli enarrant gloriam Dei ; Dieu signe son œuvre en lettres de feu qui sont des étoiles ». — Je réponds : « Nous devons traduire de la sorte si nous *supposons* que le texte offre un sens acceptable ; mais, ce sens, nous n'y arrivons qu'en faisant abstraction des éléments du texte ».

Regardons-y de plus près.

Le titre, d'abord. La fonction normale d'un titre est d'indiquer le sujet du poème. Celui-ci est particulièrement piquant : entre ces trois mots latins il y a une telle ressemblance de son et de figure et une telle diversité de sens que leur rapprochement nous intrigue comme un paradoxe, sinon comme une

énigme. La pièce, évidemment, va nous révéler une relation imprévue entre ces trois idées, disparates, heurtées dans ce jeu de syllabes latines : nom, divinité, lumière ; nous saisissons, à première vue, un lien matériel entre les mots : nous goûterons la jouissance de percevoir le lien, qui nous échappe, entre les choses : un nom, un être divin, une clarté ; et le lien, plus intérieur encore, entre les trois idées, c'est-à-dire la cause profonde qui justifie le rapprochement.

Telle est, certainement, notre attitude d'esprit. Il est facile de le vérifier en faisant varier les éléments de l'observation : par exemple, en écrivant comme titres : Calor, Color, Dolor ; ou, en français : Géant, Béant, Néant ; ou ces trois noms propres : Caton, Platon, Pluton, etc...

Or, qu'arrive-t-il ? Si nous nous tenons aux objets exprimés par les mots réunis d'une manière si peu attendue, nous voyons, dans la pièce, apparaître Dieu d'une part et, d'autre part, des astres ; mais le nom, matériellement, n'y est pas. Dieu est censé le crier et fait semblant de l'écrire et le poète dénombre les sept étoiles qui feraient le compte si elles étaient les lettres requises pour former : Jéhovah ; elles n'en restent pas moins la Grande Ourse et ne nous présentent rien à lire. — Chicane ! dira-t-on, et même puérile ! — Je n'insisterais pas si le poète ne m'avait d'abord provoqué ; mais, réellement, il l'a fait : par ce jeu de mots qui s'entrechoquent dans

son titre, il a jeté une sorte de défi à ma sagacité. J'ai été déçu. La précision affectée qu'il met à compter les lettres ne fait que manifester davantage l'enfantine faiblesse de sa solution.

Et si, au moins, je découvrais à la fin entre ces trois termes qu'il a établis en un relief si marqué une relation intime, l'unité réelle dans une synthèse forte, je serais ravi de cet accord final entre le son des mots et leur signification qui semblait les maintenir étrangers malgré la ressemblance matérielle. Mais ici la déconvenue est totale. Il n'y a pas même essai d'unification, je ne dis pas logique, mais simplement intellectuelle.

En fin de compte, il n'y a pas là d'idée ; il n'y a pas même, à proprement parler, de jeu de mots ; il y a tout uniquement une bizarre fantaisie d'imagination fondée sur une similitude fortuite de sons. La fantaisie étonne d'abord parce qu'elle évoque des objets démesurés ; mais le désappointement s'accroît d'autant. Le poète, séduit par une double association sonore et visuelle, l'a développée en images que ne rattache aucune pensée.

Là-dessus, on reprend, et l'on m'objecte : « Mais est-ce donc absolument nécessaire ? Faut-il qu'un poème lyrique plus qu'un poème dramatique « prouve » quelque chose? N'est-il point un chant? » — Je répond en reconnaissant, d'abord, que l'objection est sans réponse si l'on ne m'accorde pas que la littérature et la musique sont des arts réellement

distincts, séparés par une frontière qui n'est ni arbitraire ni conventionnelle. Mais, ce point gagné, et je pense qu'il l'est, en dépit de tous les abus de langage et des confusions qui en résultent pour la critique, oui, je maintiens que le sujet d'un poème lyrique se ramène à une idée, ou, plus nettement encore, à une pensée.

Une « pensée musicale » est une réalité, elle aussi, mais dont le nom ne parvient pas à se dégager d'une analogie dangereuse ; et il en va de même de la « phrase », expression de cette « pensée ». On peut, si l'on y tient, définir la musique elle-même « l'art de penser avec des sons » (1) ; mais on se trouve contraint de remarquer tout de suite que la « pensée » dont il s'agit est une « pensée sans concepts ». Et je vais exagérer ; mais le principe *littéraire* : « De la musique avant toute chose ! » finirait par ne produire que « des concepts sans pensée ». Je suis bien sûr que l'on m'entend : image et sentiment ne tombent que sous les prises indirectes du mot ; c'est l'idée que le mot exprime ; des mots assemblés par ce qu'ils suggèrent, au lieu de l'être principalement par ce qu'ils expriment ne livrent à l'esprit qu'une matière discontinue et incohérente : des concepts, non une pensée.

Je me borne, pour conclure cette question, à

(1) COMBARIEU. *La musique, ses lois, son évolution.* Il serait un peu plus rigoureux de dire au moins : l'art d'exprimer par des sons la pensée.

transcrire deux excellentes remarques de M. Pierre Lasserre :

« Je ne crois pas que le genre lyrique comporte » plus qu'aucun autre la faiblesse de la conception » ou la médiocre qualité du sentiment. Cependant, » comme sa matière, à l'opposé de la comédie ou » de la tragédie qui ne se rapportent l'une et l'autre » qu'à certains aspects et à certains incidents déter- » minés de la vie, est illimitée, comme elle n'a d'au- » tres bornes que celles de la pensée et du cœur » humains, comme enfin une certaine brièveté (1) » est de son essence, c'est dans le poème lyrique » que des conceptions et des sentiments affectés de » ces vices rédhibitoires « passeront » le plus aisé- » ment, à l'abri d'un couvert de charmes et d'é- » blouissements (2) ».

Et telle est, sans doute, la meilleure explication des succès lyriques comme opposés aux insuccès dramatiques du Romantisme.

« C'est (3) chez les artistes les plus inspirés qu'on » rencontre les plus graves défaillances, parce que » l'affaiblissement de l'inspiration qui ne se com- » mande pas et qui est le souverain « moyen » de ces » sincères, les laisse dépourvus. Au contraire, ces

---

(1) L'auteur veut dire, évidemment, une brièveté *relative* et, plus spécialement, par comparaison avec les autres genres, comme ceux dont il vient de parler : le drame et la comédie.

(2) P. Lasserre, *op. cit.*, p.25.

(3) D'après Nietsche.

» artistes, non pas précisément inférieurs, mais de
» plus de savoir technique que d'esprit et d'âme, de
» plus de talent que de génie, disons mieux, d'un
» très réel génie, mais plutôt excité par les éléments
» de l'art lui-même et la volupté qui s'en dégage,
» que par les idées et les sentiments, ces artistes
» composites, séducteurs, prestigieux, mais dont
» l'œuvre souffre d'un certain vide central, et qui
» sont peut-être les premiers des époques de corrup-
» tion esthétique, se montrent presque toujours
» égaux à eux-mêmes, presque toujours voisins de
» leur apogée, parce que leur immense approvision-
» nement de moyens leur permet de s'en tirer à
» tout coup brillamment. » (1)

Ces deux observations nous fournissent la raison d'un fait, toujours aisé à constater, mais plus visible que jamais depuis les débordements du Romantisme : le vide relatif de la littérature lyrique. Comme le procédé technique y réussit, mieux que dans d'autres genres, à donner le change sur la valeur réelle ; comme il y est comparativement beaucoup plus simple que dans le genre dramatique, par exemple ; comme enfin c'est là, du moins dans les éléments les plus caractéristiques, ce qui s'apprend et s'impose même d'abord, il est moins étonnant qu'ailleurs qu'on y écrive avant d'avoir « appris à penser » et même, à la faveur du mérite décevant

(1) pp. 273, 274.

de la forme extérieure, qu'on édite de jolis vers bien faits et creux.

On est assez d'accord que l'unité est la grande loi de l'art, celle, sans doute, à quoi tout se ramène. L'accord cesse à l'instant où l'on sort de cette proposition générale ; et, peut-être, n'est-il pas, en littérature, de genre où la vérification de cette loi soit plus malaisée que le genre lyrique. Ne comporte-t-il pas, même pour les classiques, les « sauts » et le « beau désordre »? Mais il n'y a pas jusqu'à la notion de « thème » telle que nous l'avons admise qui ne semble se dérober à ses prises.

Mettons-nous, par un effort, dans la disposition d'un classique, pour qui « écrire », c'est, principalement, « composer », si bien que, la composition arrêtée dans l'esprit, quel que soit le genre « il n'y a plus que les vers à faire ». Il aura beau ne s'interdire aucun « saut » et ne reculer devant aucun « désordre », on imagine à peine qu'il s'échappe du « thème », vu son caractère universel. Il y aura unité dans le « fond ».

Il ne faut pas chercher loin la réponse. On oublie, en effet, dans cette objection, que l'art est toujours un choix. Dans un paysage donné, il existe virtuellement autant de tableaux, non seulement qu'il y a de points d'où la vue puisse l'embrasser, mais même d'artistes pour s'en émouvoir à chacun de ces points-là. Ainsi, devant le « thème », le poète! Il particu-

larise nécessairement, et, ainsi, il « pose » le « thème »; mais, l'ayant posé, il en est, en un sens, captif.

Nous avons quelque peine à entrer dans cette vue, et cela se comprend par ce que j'ai dit plus haut. La littérature lyrique coïncide presque, pour nous, avec la littérature romantique; or, dans cette littérature, le sens de l'unité intérieure d'une œuvre s'était beaucoup relâché : si l'on peut affirmer qu'il existe nombre de poèmes de Hugo qui n'ont pas de sujet, on affirme du même coup que le « thème » ne s'y trouve point « posé » car poser le thème n'est pas autre chose que dégager de l'universel indéterminé l'aspect qui le détermine et devient le *sujet* traité. Le lyrisme classique français, relativement peu fécond, peu familier à nos souvenirs littéraires et le lyrisme latin, plus lointain encore, pour ne rien dire du lyrisme grec, ne parviennent pas à combattre victorieusement en nous l'indulgence un peu lâche dont l'habitude nous a été presque imposée.

Il y aurait d'ailleurs, de notre part, contradiction à chercher des fautes contre l'unité dans des poèmes dont nous signalons la mollesse intellectuelle. Il faut que les prises de la pensée soient vigoureuses pour qu'il éclate entre les parties d'un développement des disparates et des heurts, et la pensée capable de cette fermeté se tient d'ordinaire en garde contre les inconséquences. Cependant, en

théorie, et pour opposer système à système, nous dirions que la manière romantique de manquer à l'unité consiste à n'y pas entrer, ce qui la préserve d'en sortir, mais au prix d'une indécision constante, et la manière classique à n'en sortir que comme elle y est entrée : nettement, ce qui l'empêche de divaguer par mégarde et continument : d'un côté, rien qui cerne et qui suppose un centre; de l'autre, un trait qui limite, sans doute, mais dessine et se dénonce dès qu'il s'égare.

Après cela, n'est-il pas étrange de surprendre en flagrant délit de vagabondage celui-là même qui évite de circonscrire le domaine de sa verve ? Et c'est cependant ce qui arrive plus souvent qu'il ne paraît vraisemblable. Prenons, par exemple, dans les *Feuilles d'Automne,* la pièce d'anthologie : *Laissez. — Tous ces enfants...,* et analysons, strophe par strophe :

1. Laissez venir les enfants. Qui vous dit qu'ils effarouchent la muse ? Venez. enfants !

2. Venez. enfants. Vous me charmerez, sans éveiller d'arrière-pensées.

3. Fâcheux, qui les vouliez écarter ! Croyez-vous qu'ils me troublent ?

4. Une maison vide et muette vaut-elle mieux ? Ne privez pas de cette joie le poète.

5. Mais ils vont effaroucher la muse ! — Qu'importe ?

6. A quoi bon faire des vers ?

7. J'aime mieux jouir d'eux, fût-ce au prix de ce sacrifice !

8. Mais, au contraire, ils font éclore des poèmes !

9. Ils rajeunissent mes vers !

10. Venez, enfants ! Vous êtes maîtres. Je vous suivrai.

11. Il est pour les cœurs sourds aux vulgaires clameurs
D'harmonieuses voix, des accords, des rumeurs
Qu'on n'entend que dans les retraites,
Notes d'un grand concert interrompu souvent,
Vents, flots, feuilles des bois, bruits dont l'âme en rêvant
Se fait des musiques secrètes.

12. Moi, quel que soit le monde, et l'homme et l'avenir,
Soit qu'il faille oublier ou se ressouvenir,
Que Dieu m'afflige ou me console,
Je ne veux habiter la cité des vivants
Que dans une maison qu'une rumeur d'enfants
Fasse toujours vivante et folle.

13. De même que, si jamais je vais revoir l'Espagne,

14. Je ne veux voyager qu'au son du grelot « des mules sonores ».

Qu'on essaye, maintenant, d'abord, de relier les quatre dernières strophes aux précédentes ; ensuite et surtout, de mettre d'accord la onzième soit avec les dix premières, soit avec les trois qui la suivent ! Si elle offre un sens précis, ce doit être que l'inspiration poétique réclame le silence et la solitude. Or, il vient de dire, en dix strophes que rien ne lui est plus favorable qu'une bande d'enfants qui font du bruit. Et la douzième strophe reprend que la vie lui serait impossible — sa vie de poète sans doute !

— si la rumeur des enfants ne l'emplissait : elle est l'accompagnement du voyage ici-bas, elle rend la vie vivante, comme les grelots font partie d'un voyage en Espagne.

Oh ! comme il y a, là-dedans, de jolies choses ! Mais, quand on y regarde d'un peu près, comme c'est flou ! Comment a-t-il pu arriver à se contredire ?

Je soupçonne que de toutes ces réflexions et commentaires, le lecteur garde l'impression que, dans mon idée, la « composition » est affaire, sinon exclusivement, principalement du moins, de logique. Je tiens à m'en défendre quelque peu. Je n'oublie, en effet, pas un instant que, dans le genre lyrique, plus encore que dans les autres genres littéraires, l'imagination et surtout le sentiment ont un droit de cité bien authentique ; par conséquent, « composition », « contradiction », « unité », s'y entendent en un sens « esthétique » plus large et plus complexe, même si, comme jadis, on considère séparément le « fond » de l'œuvre. D'autre part, l'art littéraire étant de sa nature et par ses moyens « avant toute chose » *intellectuel* je ne m'inquiéterais pas outre mesure de paraître goûter, même dans une ode, les mérites d'ordre *logique*. Et il me semble que nous sommes, maintenant et de ce côté du Rhin, plusieurs qui ne rougissons pas d'avouer ce travers de l'hérédité latine.

Nous devons, cependant, aborder l'unité du thème au point de vue de l'imagination et du sentiment.

La question présente la difficulté très grande qu'on n'en peut guère parler sans user perpétuellement de métaphores. Tâchons d'en réduire le plus possible les inconvénients en rappelant quelques données fondamentales.

Ce que le mot exprime est une notion intellectuelle : le reste, il le suggère. Un sentiment formule par des mots, un ensemble d'aspects matériels traduit par des mots est directement une idée présentée à l'esprit, une proposition livrée à l'entendement. Mais, comme l'image et la notion suggérées escortent la notion intellectuelle, nous appliquons instinctivement et sans cesse à l'ensemble des jugements qui ne devraient porter que sur l'élément intellectuel. Nous disons : un « sentiment » vrai, juste, ou faux, douteux ; nous disons un « tableau » exact, précis ou faux, vague ; nous parlons de la « couleur » vraie ou fausse, et ainsi de suite, et généralisant, nous appliquons ce même jugement de vérité, de fausseté, de justesse, au « ton », à l' « orchestration » d'un poème ; finalement, nous nous prononçons sur l' « unité » d'imagination et de sentiment.

Quand, selon la conception classique, c'était l'intelligence, ainsi qu'il semble normal, dans un art intellectuel, qui engendrait l'œuvre littéraire et y demeurait prépondérante en cours d'exécution, la « critique », chose intellectuelle, savait où se prendre, et, sans méconnaître le reste, s'attachait au principal. L'esthétique du Romantisme, qui triom-

pha dans le genre lyrique, renversa cet ordre clair et, octroyant à la « couleur » et à la « sonorité » des « vocables » le primat sur l'intelligibilité des mots, obligea la « critique » à « sentir » au lieu de « juger » des poèmes où ce sont les sensations qui traînent l'idée. L'unité réelle d'un poème devait, dès lors, se manifester surtout par l'organisation des éléments qui, littérairement, sont de leur nature, secondaires ; et, comme ce sont les qualités physiques du mot qui les évoquent, c'est de ce point de vue extérieur que la critique a pris peu à peu l'habitude de considérer l'unité d'un poème. On en juge comme d'un tableau ou d'une symphonie. Relief et couleur ; sonorité, mélodie, harmonie, rythme : c'est la proportion entre ces données sensibles qui fonde l'unité d'un morceau lyrique et correspond à son unité intérieure d'imagination et de sentiment. Brunetière a été conséquent le jour ou il a reconnu que la « limite » du lyrisme (du lyrisme conçu de la sorte) est le moment où triomphe, dans une poésie qui ne dit plus rien à l'intelligence, l'association visuelle et musicale. Et c'est alors qu'il découvrit, dans Hugo, l'orchestration. Il en était fier. Il enviait un peu à Hugo cette orchestration. Édouard Rod lui causa enfin l'immense joie de signaler au monde l'orchestration de sa critique, à lui, Brunetière. (1)

(1) Prestige des mots ! Le trait est vraiment savoureux. Il faut se souvenir que Brunetière était pauvre de sens musical. Il songeait,

Quand on est arrivé là, il faut avouer que c'est le règne de l'analogie. Il existe, en musique, une unité musicale ; et l'on pourrait établir par des raisons musicales qu'elle n'est pas respectée dans telle sonate ; mais l'unité, par analogie, d'une ode considérée analogiquement comme un morceau de musique, voilà qui devient bien « déconcertant » ! Reconnaissons que Hugo est un prodigieux virtuose et que son orchestre est d'une sonorité richissime ; encore pourrait-on signaler beaucoup de fausses notes et L. Veuillot s'est passé la fantaisie d'en dénoncer quelques-unes ; mais il est des pièces entières, et plus qu'on ne croit, qui sont des morceaux écrits en fausses notes. On dira bien qu'ils retrouvent ainsi l'unité par cette fausseté continue et ferme ; mais c'est là encore une illusion ; le thème restant présent à la pensée continûment et malgré tout, les prestiges de l'orchestre qui s'obstine à jouer faux accusent jusqu'à l'obsession le désaccord.

Qu'on relise, dans *l'Année Terrible,* le morceau

---

comme il l'avait confié à M. C. Bellaigue, à « ramener la musique à deux ou trois idées générales ». Il ne la goûtait pas. Or, ce mot d'orchestration lui fit écrire, dans un transport, à l'auteur : « Vous avez dit, en particulier, sur l'effort d'*orchestration* ou de *composition* que le livre représente, et que vous avez su voir, des choses que l'on n'avait pas dites ; (nous pouvons l'en croire, car il était grand liseur d'*Argus*) et, avec notre sot amour-propre d'auteur, je me demandais parfois si je mourrais avant de les avoir lues ou entendues ». *Revue des deux mondes*, 1 avril 1906, Ferdinand Brunetière par V. Giraud.

qui s'intitule : *A l'enfant malade pendant le Siège :* c'est un chef-d'œuvre dans le genre. La première strophe, déjà, fait mal :

Si vous continuez d'être ainsi toute pâle
Dans notre air étouffant,
Si je vous vois entrer dans mon ombre fatale
Moi vieillard, vous enfant...

Voilà ! Il ne fallait pas d'orchestre ! Nous voulions être touchés ; or, « moins la musique fait de bruit, plus elle touche » ; et il y a toujours grand orchestre...

Pour conclure, nous dirons que, dans le système romantique, le développement étant commandé par le dehors, la notion d'unité cesse d'y correspondre aux conditions normales de l'art littéraire ; de plus l'unité fuyante et lâche, fondée sur une analogie avec l'art musical, s'y révèle, en fait, encore beaucoup moins stricte que le système ne le comporterait en théorie.

S'il y a un thème, si le développement de ce thème implique l'unité, en d'autres termes, si un sujet, pour exister comme œuvre d'art, comporte un choix d'éléments qui le manifestent, il s'ensuit rigoureusement qu'une pièce lyrique, comme toute autre, a une fin. Ce n'est pas l'arbitraire du poète qui la fixe. Il arrive un moment où le thème posé est épuisé : il s'achève selon qu'il a été posé.

Voilà qui est l'évidence même pour quiconque a réfléchi sur les conditions de l'œuvre littéraire.

Si, dans cette sécurité d'évidence théorique, on ouvre l'œuvre de Hugo, on « demeure stupide ». Il vaut mieux ne pas l'ouvrir au hasard ; il faut aller droit aux morceaux reconnus comme les plus « lyriques » ; il faut relire, par exemple, dans les *Contemplations*, les *Mages*. On sera forcé, par une constatation effarante, de reconnaître que Brunetière a bien vu : il n'y a aucune raison intérieure à l'œuvre pour qu'elle finisse ici ou là, ni pour qu'elle finisse jamais. Si elle s'arrête, c'est que le poète n'en peut plus ou qu'il lui plaît de n'aller pas plus loin. Mais Brunetière croit découvrir là une loi du lyrisme. Du lyrisme de Hugo, soit! mais du lyrisme tout court ? — Non. — Le thème s'achève selon qu'il a été posé; s'il n'a pas été posé, il ne s'achève pas : on l'achève à sa guise ! Quand il n'existe pas de sujet, il ne faut pas chercher où est la fin du sujet. Rostand, pour s'amuser, demande à la lune, que Musset avait déjà interrogée aussi sérieusement, si elle ne serait pas, par hasard, tel objet qui est rond, ou bien tel autre qui ne l'est pas moins. Il n'y a pas de raison pour que cela finisse, pas d'autre que la verve personnelle de poète à ce moment-là. Il pourra, d'ailleurs, y revenir ou passer le jeu à un successeur dispos. La durée de l'œuvre est indéfinie, parce qu'il n'y a pas de thème défini, pas de sujet, mais une simple donnée pour la virtuosité technique.

On peut relire *Ibo ;* on peut relire nombre d'autres pièces; la constatation surabonde. Je n'insiste pas. L'amorphe accumulé ne peut produire un tout.

Avant de conclure, il n'est pas inutile de faire observer que ces défaillances esthétiques ne s'expliquent pas uniquement par l'impuissance ou les travers personnels des poètes, mais qu'elles dérivent du système poétique lui-même. Elles ont été professées comme des mérites. Il suffit de se rappeler, pour en demeurer convaincu, la place d'honneur, réclamée par les Romantiques, pour la rêverie. La rêverie est l'état poétique par excellence.

Rêver, dans l'ancienne langue, c'était courir çà et là, vagabonder. Par la suite, appliqué à l'intelligence, le mot a voulu dire, d'abord, divaguer; mais aussi, imaginer, inventer. Boileau lui-même, parlant d'un sujet à traiter, dit : « Il faudrait y rêver. ». Rêver à une chose, c'est donc chercher une solution en battant les buissons. Il y a là l'idée d'une activité dirigée. Dans l'ordre du sentiment, rêver de quelque chose ou de quelqu'un, c'est en être possédé jusqu'à l'obsession. Ici encore il y a détermination et organisation de l'activité sentimentale par l'empire qu'a pris l'objet. Depuis Rousseau, en passant par René et Oberman, rêver s'emploie de préférence absolument et Joseph Delorme nous définit la rêverie — qu'il ne faut pas confondre avec les rêves d'un artiste créateur, d'un ambitieux ou

d'un inventeur, ni avec le rêve absorbant d'un amoureux :

« Rêver, vous le savez trop, c'est ne rien vouloir, » c'est répandre au hasard sur les choses la sensa- » tion présente et se dilater démesurément par » l'univers, en se mêlant soi-même à chaque objet » senti .... (1)

Je ne veux pas toucher ici à la question morale ; je me tiens au seul point de vue littéraire et je demande : est-ce là un état poétique ?

On m'accordera, d'abord, que c'est un état psychologique faible, un état de détente, de relâchement, de dilution. Il favorisera, sans doute, le libre jeu des associations imaginatives et affectives ; les impressions fortuites du dehors ne s'enchaîneront pas au hasard, mais arbitrairement, selon les dispositions actuelles du rêveur, et mollement, parce qu'il demeure surtout passif. Il se produira donc un développement d'images et d'émotions, ample et vague, d'une volupté languissante, d'où émergeront quelques traits accentués jusqu'à l'hallucination et des émotions vives jusqu'à l'angoisse — peut-être. Ces correspondances, cette indétermination, ce relief et cette secousse peuvent donner l'illusion de la poésie : ils y rentrent comme éléments inférieurs. Mais si l'inspiration est « l'émotion au service d'une idée », comme le croit A. Fouillée, si la création

(1) Sainte-Beuve. *Poésies de Joseph Delorme.*

poétique en général et, en particulier, lyrique est une œuvre personnelle dans le sens le plus fort et le plus noble du mot, il ne faut pas les aller chercher dans la personnalité diminuée, sinon presque abolie, du rêveur. La personne, *sui memor,* lie et organise les trésors recueillis, après un choix, au cours de la vie antérieure ; *sui conscia,* loin de s'éparpiller au dehors, de se « répandre au hasard », de « se dilater démesurément par l'univers », en perdant la notion de sa propre activité et le sens de ce qui fait de son être un être distinct du milieu où il plonge, elle se concentre pour se voir nettement, se connaître, se suivre, garder le contrôle de soi parmi toutes ses modifications les plus diverses ; *sui compos,* elle est trop persuadée de sa valeur et de sa dignité pour se laisser mener par l'univers sensible et, partant, matériel « en se mêlant soi-même à chaque objet senti » ; au contraire, ce monde inférieur à elle, elle entend bien le dominer et se l'asservir, et, puisqu'elle est libre devant lui, ne pas être entraînée et roulée par lui à la dérive, mais exercer son domaine en ordonnant à son gré tout ce qui lui vient du dehors. En d'autres termes, la rêverie c'est l'abdication de la personnalité devant le monde des sensations. L'homme, dans les états forts où se déploie ce qu'il a de proprement humain, use de sa maîtrise et s'empare vigoureusement de cet univers dont il est roi ; il jouit alors de son empire par la vertu même de l'ordre qu'il a imposé

en s'affirmant : car il prend de cet univers la vraie et pleine intelligence et il en perçoit les plus secrètes correspondances et les plus pures harmonies.

Jean-Jacques a bien pu écrire : « La réflexion est un état contre nature et l'homme qui médite est un animal dépravé ». L'animal, en effet, ne réfléchit pas, mais il n'ignore pas la rêverie. L'homme, lui, parce qu'il est un animal doué d'intelligence et de raison, conformément à sa nature, a le privilège de réfléchir. Ce n'est pas la rêverie qui est, pour l'homme, l'état poétique, c'est l'état de réflexion intensive, et le moment poétique par excellence est celui où s'exercent ensemble, à leur maximum de puissance, le souvenir, la conscience, la maîtrise de soi. C'est le moment lyrique.

On voit comment cette théorie de la rêverie est au fond de toutes les erreurs et de tous les désordres romantiques. On voit aussi de quelles confusions, répandues par elle, procèdent nos complaisances pour cette conception de la littérature et nos timidités à en juger les œuvres selon le bon sens et le bon goût.

Je conclus très brièvement.

Il existe des lois du « genre lyrique ». On en peut ramener l'essentiel à ceci : poser le thème, s'y renfermer et le remplir.

Pour être plus intérieures, ces lois n'en sont pas moins impérieuses ; mais elles sont plus secrètes, d'application délicate ; elles sont, si l'on peut dire,

plus organiques et, parce qu'elles semblent encourager toutes les libertés, voire les fantaisies, elles n'en sont que plus nobles à observer.

La lyre vraiment inspirée est celle de David qui, par grâce de justesse, de puissance et d'harmonie, domptait le délire de Saül en proie à l'esprit mauvais, et le laissait, calme et charmé, sur une cime idéale, sereine et lumineuse. Livré aux doigts frénétiques et tâtonnants de Saül, l'instrument peut bien rendre des sons étranges et prestigieux, mais cette musique malsaine attriste les sages.

Si, comme l'écrit M. R. Doumic, « le Romantisme nous a habitués à considérer que les vers sont faits pour être le langage magnifique ou charmant de l'absurdité », il faut secouer cette habitude, parce qu'elle est une lâcheté.

HISTOIRE ET HISTOIRES

De l'*Iliade* à la *Chèvre de M. Seguin,* en passant par *Don Quichotte de la Manche* et la *Princesse de Clèves,* sans négliger les *Trois Mousquetaires, Cruelle Énigme* et le *Mariage de Chiffon,* n'est-ce point illusion pure de croire qu'on n'a fait autre chose que de parcourir des œuvres d'un même genre littéraire ? C'est la diversité, à coup sûr, qui domine dans l'impression. Est-ce à dire que la vue de l'esprit qui unifie violente la réalité ? Toutes ces œuvres diverses n'en demeurent pas moins des récits, des « histoires ». On doit nous accorder ce point qui, en effet, s'impose. Et si l'on nous déclare, en même temps, qu'il est de peu de conséquence, puisque d'une notion aussi générale il n'y a rien à tirer de précis, nous répondrons que telle est justement la question que nous voudrions examiner : car la notion de récit est celle d'un genre littéraire et de la notion de genre peuvent se déduire des lois, qui, sans doute, seront générales — étant

génériques — mais non pas nécessairement vagues ni, non plus, inutiles.

Ceux qui se plaisent à observer et systématiser les analogies plus ou moins nettes que peut suggérer la comparaison de l'histoire littéraire et de l'histoire naturelle (sans s'aviser, peut-être, que, déjà, ils jouent sur le mot : histoire) ont fait porter tout l'effort de leur ingéniosité à établir des rapprochements entre l'évolution des espèces — cette hypothèse — et l'évolution des genres littéraires — cette métaphore. Brunetière, en France, s'est longuement obstiné à croire la tentative heureuse. Il a fini par demeurer à peu près seul de son avis.

Cependant, le jeu ayant obtenu quelque vogue, il est assez surprenant qu'on ne se soit pas amusé à le perfectionner en instituant une comparaison complète entre le développement d'un genre littéraire donné et celui d'une espèce animale mieux connue : par exemple, pour rester dans notre sujet, entre les diverses sortes d'œuvres narratives et les races de chiens.

D'abord, l'idée se présentait comme plus plausible : car l'homme est intervenu dans les deux cas : indirectement, par la sélection artificielle et l'élevage, pour créer et fixer les races ; directement, pour créer, puis fixer par des règles les différentes formes de récits. Elle s'offrait aussi comme plus ferme, la notion de genre littéraire et celle d'espèce animale, du moins dans l'exemple proposé, n'étant

ni arbitraires ni fuyantes et se prêtant à la comparaison : car, si l'on peut discuter dans l'abstrait sur ce qu'il faut entendre par un genre littéraire et par une espèce animale, on sait d'une manière assez sûre ce qu'est un récit et ce qu'est un chien. J'entrevois un troisième avantage. La diversité des races canines est extrême. Il existe des chiens bien authentiques que l'on prendrait pour des renards et d'autres pour des loups. Et voilà qui se prêterait à de bien belles complications d'analogies.

De la sorte, on aurait parallèlement étudié le chien originel et la narration première — qui s'identifiait avec la fameuse « épopée primitive ou naturelle ». On aurait reconnu — ou inventé un demi fauve, puissant, exubérant, type encore hésitant, mais riche, plastique, portant dans ses formes toutes les promesses de l'avenir ; et, en regard, une œuvre jeune, spontanée, encore lâche en ses contours, mais marquée, en certaines parties, de traits déjà vigoureux, touffue, « collective » et « anonyme ». Jeu brillant ; jeu facile, grâce à l'entière liberté que lui laisse le vague de ces lointains fabuleux.

Puis, on aurait vu l'homme, soucieux de l'utile, tirer peu à peu, du chien domestique, et le chien de garde, et le chien de trait, et, de plus en plus, différencier et diversifier les races : de même, l'épopée, par l'effet d'une préoccupation utilitaire — qu'elle n'implique pas, mais que les circonstances inspirent, et qu'elle n'exclut pas formellement —

voit sortir d'elle l'histoire, sortir, c'est-à-dire : se détacher...

Je m'arrête. Le jeu est vain. L'on voit pourquoi : pour prolonger la comparaison, il faudrait, à partir de ce moment, ou bien exclure les races canines les plus intéressantes, ou bien laisser s'introduire une confusion grave. Les races constituées, du moins principalement, en vue d'une utilité spéciale — comme celle des lévriers ou celle des ratiers — sont des races de chiens proprement dits : au contraire, l'histoire est de la science et les histoires sont de la littérature. Quant à pousser le parallèle entre les races de chiens d'agrément et les différentes espèces de récits purement littéraires, on devine que cela ne mènerait à rien que des subtilités arbitraires. Toutes ces fantaisies échouent par le même vice de méthode. Grasset (1) a définitivement jugé la manie de ramener toute science à la biologie. Or, l'histoire, qui est une science, est une science très différente, par sa matière et ses moyens, de toutes les autres ; l'histoire de la littérature est, à son tour, différente de l'histoire en général, et cette différence ne la rapproche pas de la biologie. Elle peut donc bien, comme moyen d'exposition, user par métaphore d'une donnée ou d'une théorie biologique, mais sans la serrer de trop près, sous peine d'artifice,

(1) J. Grasset. *Les Limites de la Biologie.*

compliqué souvent de malentendu ; et sans insister longuement, sous peine de mauvais goût.

Cette digression — car je reconnais que j'ai débuté par une digression — nous aura valu de poser notre question dans ses termes véritables, et directement.

L'histoire a pour but de nous instruire. Et, sans doute, par cela seul qu'elle nous instruit, elle nous plaît : il y a plaisir à savoir. Les histoires nous instruisent nécessairement, et cela veut dire qu'elles nous communiquent de la vérité ; mais la vérité n'est pas ici l'exactitude des faits qu'elles rapportent. Elle est celle des rapports entre ces faits, exclusivement, et, si cette vérité elle-même leur est indispensable, encore n'est-elle point pour elles une fin, mais un moyen : leur but essentiel — et qui leur suffit — n'est autre que de nous charmer par leur beauté. Elles sont œuvre d'art et l'objet de l'art est l'expression du beau.

« Le beau, c'est ce qui plaît au patricien honnête homme », a dit J. de Maistre : celui-là aura le goût exquis et largement humain. Or, ce goût réclame l'ordre. Il apprécie donc la netteté de l'œuvre, la justesse et la pureté de sa forme ; il rejette la confusion des genres.

Quels sont donc les éléments que nous fournit la notion même du genre narratif ?

Elle nous en fournit deux, ni plus ni moins : un conteur et un sujet — que nous pourrions appeler

un conte, mais dans le sens étymologique, le plus général.

Elle en suppose, il est vrai, un troisième : un auditoire. Je le néglige, dans cette étude. J'ai dit ailleurs l'influence d'une assemblée concrète et présente sur l'œuvre littéraire qui est lue, récitée, chantée devant elle. Il faudrait y revenir pour apprécier les récits épiques qui se produisaient dans ces conditions. Nous aurons plus loin, peut-être, l'occasion de toucher ce point. Il n'est, d'ailleurs, qu'accidentel : l'auditoire peut se réduire à un seul auditeur ou faire place à un lecteur solitaire et ignoré du conteur sans que le récit cesse d'être un récit. Il ne « conditionne » donc pas l'œuvre narrative comme l'œuvre oratoire ou l'œuvre dramatique, et, partant, si sa présence donne lieu de fixer des « règles » à des récits spéciaux, nous n'avons point à en tenir compte pour établir les « lois » du genre narratif, lesquelles se tirent de la nature du genre et ne peuvent être déterminées, dans leur portée générale, que par les conditions essentielles de ce genre même.

Considérons donc le premier élément : le conteur.

Ici encore, et parce que nous y avons insisté ailleurs, faisons abstraction de sa présence matérielle. Nous avons dit, à propos de l'orateur, l'importance qu'elle peut avoir. Si vraiment, devant un groupe harmonieux de Grecs, un homme, nommé Homère, a conté la colère d'Achille ou les aventures

d'Ulysse, nous entrevoyons ce qui distinguait ce conteur de M. P. Bourget écrivant, à sa table, une histoire pour la Revue des deux Mondes.

Mais, au fond, cela est secondaire : il y a dans les deux cas un conteur ; or, le conteur, comme tel, se caractérise par deux tendances qui semblent contradictoires et doivent se concilier : la tendance à intervenir dans le récit et la tendance à s'effacer.

Notons d'abord qu'il ne peut, comme la dramaturge, disparaître de son œuvre. Les artifices ne changent rien à cela, qui tient à la nature même des choses. Il peut, au contraire, s'y engager directement. Il sera donc, suivant les cas, simple rapporteur, ou témoin, ou acteur, voire même héros, soit unique, soit principal. Mais, dans cette dernière hypothèse elle-même, il n'est cependant pas à identifier avec l'auteur lyrique. Il se dédouble, en effet. L'objet de son œuvre est de nous intéresser à une aventure dont il est le héros, sans doute, mais qui, si elle vaut par là plus ou moins, vaut par elle-même et sollicite pour elle-même notre intérêt. Il nous dira donc, comme le lyrique, ses émotions, mais non pas comme existant en soi ; comme liées, au contraire, à une série de faits, comme dépendantes d'événements qui s'enchaînent en se déroulant et qui sont le sujet à quoi tout se ramène et s'ordonne.

Il est donc présent à son œuvre, il y est normalement et légitimement, il y peut donc intervenir

ouvertement ; mais il y est comme conteur, ce qui veut dire : pour diriger notre intérêt sur les choses qui arrivent, même si c'est à lui qu'elles arrivent (1).

On voit comment, par cette intervention ainsi définie, le genre narratif est intermédiaire entre le genre lyrique et le genre dramatique, et comment il participe des deux. Cela déjà rendrait raison de sa souplesse ; mais non pas pleinement, car il faut signaler, en outre, ses relations avec l'histoire et même l'éloquence.

Qu'on ne s'y méprenne pas : je n'ai garde de ramener subrepticement des confusions que j'ai prétendu, dès l'abord, écarter. L'histoire fait œuvre de science et l'éloquence d'action morale ; la littérature, œuvre de beauté. Cependant l'intervention personnelle de l'auteur pour faire valoir les événements qu'il raconte lui permet, sans qu'il sorte de son rôle, soit d'en établir la vérité objective et non pas seulement la vraisemblance — pour leur assurer d'autant plus de crédit et, par là, d'intérêt — soit d'instituer à leur sujet une discussion, une analyse,

---

(1) « Un roman n'est pas de la vie représentée. C'est de la vie racontée. Les deux définitions sont très différentes. La seconde est seule conforme à la nature du genre. Si le roman est de la vie racontée, il suppose un narrateur. C'est, si l'on veut, un témoignage et qui implique deux choses : une réalité que l'on atteste et un témoin qui l'atteste... Un témoin n'est pas un miroir impassible, il est un regard qui s'émeut et l'expression même de ce regard fait partie intégrante de son témoignage. » P. Bourget. *Pages de critiques et de doctrine,* I, p. 26.

une véritable dissertation psychologique et morale, d'en déduire une thèse en bonne et due forme. Reste à savoir ce que l'art permet. Mais, sans trancher maintenant cette question, nous nous rendons compte de l'extrême plasticité de ce genre littéraire qui peut, sans essentiellement s'altérer, se produire sous des formes aussi différentes que l'épopée et l'apologue, et les innombrables variétés du roman, depuis l'historique jusqu'au fantastique.

En effet, sous cette diversité, nous retrouvons toujours les caractères essentiels du genre.

En premier lieu, son objectivité. Les procédés universels des conteurs ne demandent qu'une brève analyse pour nous en convaincre.

Le plus direct consiste à citer les « sources », comme l'historien : c'est l'artifice du « manuscrit », découvert ou légué, que ce soit un grimoire de bibliothèque ou un paquet de lettres. Il n'en faut point rire : il est commode, s'il est un peu simple ; mais il a suffi, entre autres, à Jean-Jacques, pour sa *Nouvelle Héloïse* et à Gœthe, pour son *Werther*. Il sert tous les jours encore. Les plus récents et les plus roués de nos romanciers publient des fragments de « journal » et, parfois, le journal entier. Qu'est-ce là, sinon une attestation constante d'un instinct de tout conteur qui consiste à présenter son histoire comme existant en dehors et indépendamment de lui ? Il n'a, lui, que le mérite d'éditeur ou de rapporteur, rôle modeste, presque impersonnel,

qui ne l'engage qu'à l'exactitude et libère, par le fond, sa responsabilité. Le procédé, par là, est à double fin : il authentique les faits, mais donne, en même temps, la mesure de leur authenticité. La Fontaine en use excellement quand il déclare :

J'ai lu chez un conteur de fables...

L'auteur s'engage beaucoup plus quand il se donne comme témoin de l'aventure. Aussi, d'ordinaire, commence-t-il par justifier sa présence. La persistance de cette habitude, qui nous vaut, même chez les conteurs les plus habiles, des préambules parfois si gauches et presque toujours trop longs, est une manifestation de cette même tendance instinctive à objectiver le récit. Si le conteur en appelle à son propre témoignage au lieu de citer ses auteurs, c'est bien parce qu'il croit le procédé plus décisif d'apporter une autorité directe, vivante, argumentante.

Et s'il arrive que le conteur soit, en même temps, acteur ou héros de l'aventure, l'objectivité, dans sa pensée, et sa prétention, n'y perdra rien, au contraire ! Ne doit-il pas mieux savoir que tout autre ? Son affirmation, pour être plus personnelle, n'y gagne-t-elle pas une force persuasive par une sorte de contagion ?

En tout ceci, le conteur agit exactement comme l'orateur, le conteur naïf et populaire aussi bien que le plus lettré. Ils veulent faire accepter leur

histoire et ramènent toujours leur preuve à quelqu'un de ces trois chefs : « On me l'a dit ; je l'ai vu ; j'en étais ». De même l'orateur, qu'il soit du peuple ou de l'Académie, qui veut établir un fait, dit toujours : « Un tel l'affirme ; je l'affirme ; j'en suis l'auteur ». Et, pour les uns comme pour les autres, l'argument le plus fort revient à l'affirmation dernière : « C'est moi qui vous le dis ! » dans laquelle le sentiment, très subjectif, ne détruit pas du tout la tendance extrêmement objective.

Mais cette objectivité même du genre nous conduit à examiner tout de suite le second élément que nous fournit sa définition : le sujet lui-même ou la « fable ». Une histoire *doit-elle* être « historique » ?

L'immense majorité des œuvres nous crie : Non ! Et cela tranche la question : car si nous aimons à philosopher sur les lois littéraires, nous savons qu'elles sont empiriques et nous nous soumettons aux faits universels qui les expriment. Mais nous tenons à nous rendre compte et nous pratiquons, à notre manière, le *Fides quaerens intellectum*. Or, ne semble-t-il pas, au moins, qu'une histoire, d'après ce qui a été dit, *gagne* à être « historique » ?

On ne manquera pas de faire observer que l'expérience seule ne résout pas la question ainsi posée, et l'on dira : Les plus nobles et les plus belles histoires sont les Épopées, et, parmi elles, les plus antiques. Ce sont elles, de plus, qui, par le charme qu'elles ont exercé, ont fixé la notion même d'un

récit parfait. Or les auditeurs de ces histoires les prenaient pour de l'histoire, sans aucun doute ni aucune arrière-pensée. La preuve en est que l'histoire, comme nous l'entendons, et qui suppose un commencement d'esprit critique, ne naquit que longtemps après.

Je réponds : d'abord, que cette crédulité naïve des « primitifs » est une hypothèse qui appelle les plus expresses réserves. L'*Iliade* et l'*Odyssée,* pour ne point parler d'autres, sont des œuvres d'une telle qualité d'art qu'elles repoussent, tant de celui qui les conçut que de ceux qui les goûtèrent, ce qu'entraîne de fruste, de sommaire, de borné ce terme de « primitif ». Ensuite, il ne paraît pas que la naissance de l'histoire ait été la mort des histoires, ni que les lecteurs d'Hérodote et de Thucydide aient cessé de s'enchanter à la lecture d'Homère. Enfin, nous reconnaissons que l'esprit critique — non pas nécessairement le sens critique — se développe par l'insistance à opposer, pour les distinguer, l'histoire aux histoires, qualifiées dès lors de légendes et de fables, et que, devenu préoccupation habituelle, il peut gâter le plaisir qui coule des belles histoires ; mais cette inquiétude ne s'éveille chez nous que lorsque le conteur fait appel à l'histoire (et c'est le cas du roman historique) ; et elle ne règne à l'état permanent que chez le « primaire » qui est une sorte de « primitif » à rebours. Le « primaire » a la phobie de la légende ; il la

redoute d'autant plus qu'il sait moins l'histoire et entend cependant ne s'abandonner qu'à elle et ne goûter que son charme austère, parce qu'il est « scientifique ». Il l'aime surtout quand elle nie, au nom de la critique, la légende ; et comme, imbu d'esprit critique, il est dénué de sens critique, devant l'œuvre qui professe l'horreur de la crédulité il est d'une crédulité, non enfantine mais puérile. Ne transportons pas dans le passé nos travers intellectuels contemporains et ne généralisons pas à l'humanité normale les maladies de notre siècle.

Nous revenons à la question : une histoire gagne-t-elle à être « historique » ?

La même question s'est posée pour la tragédie et l'excellente réponse qu'on y a donnée va nous fournir la solution.

Corneille et Racine sont en présence.

Corneille cherche un sujet, un grand sujet, un sujet étonnant « Les grands sujets doivent toujours aller au delà du vraisemblable », déclare-t-il. Il sait déjà, comme dira Boileau, que

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Il cherche donc, en somme, l'exceptionnel. Ce sont les quelques fois où il se rencontre qui vont intéresser ses recherches. Il fouille l'histoire, non la légende, car il lui faut le vrai invraisemblable ! Il pourra se réclamer d'Aristote : « Ce qui n'est pas historique ne nous apparaît pas immédiatement

comme possible : les faits historiques, au contraire, sont évidemment possibles : ils ne seraient pas arrivés, en effet, s'ils n'étaient possibles » (1). Il aurait même pu trouver cela tout seul....

« *Au point de vue poétique, l'histoire et la légende » sont équivalentes :* mais il est notable que Corneille » les distingue. Sa conception de la vérité drama- » tique est rationnelle bien plutôt que poétique. Il » demande à l'histoire des actions éclatantes, extra- » ordinaires, mais vraies : il repousse les faits fabu- » leux, irréels, qui ne peuvent servir que de » symboles. » (2)

Brunetière a, là-dessus, une bonne page que l'on me permettra de citer :

« A ses yeux, l'histoire a cela pour elle d'authen- » tiquer l'extraordinaire, si je puis ainsi parler, de » prêter ou plutôt de donner à l'invraisemblable le » cachet de la vérité. Par exemple, vous ne voulez » pas croire qu'un jour deux villes, Albe et Rome, » aient remis le soin de vider en champ clos leur » querelle à trois frères chacune, liés entre eux six » d'une ancienne amitié? Et, en effet, dit Corneille, » ce n'est pas une aventure ordinaire ; mais quoi ! » lisez Tite-Live !... Ou bien encore : la vertu de » Polyeucte vous paraît surhumaine ! Après quinze » ou vingt jours de mariage, vous vous étonnez,

(1) Cité par Lanson. *Hist. de la Litt. franç.*
(2) Id. : ibid. C'est moi qui ai souligné.

» vous admirez, non seulement qu'un époux aban-
» donne sa femme pour courir au martyre, mais
» encore, selon son expression, froidement, et sans
» verser une larme ou pousser un soupir, qu'il la
» « résigne » à un rival, à un ancien fiancé. Peut-
» être même, à ce propos, vous souvient-il que
» l'ancienne Église interdisait à ses fidèles de pro-
» voquer bruyamment la persécution ? Je n'ai
» pourtant rien inventé, dit Corneille, et, si vous
» ne m'en croyez pas, consultez Surius et Siméon
» Métaphraste !... Mais maintenant, c'est ma
» Cléopâtre, meurtrière tour à tour d'un mari,
» d'un premier fils, et d'un second qui vous paraît
» sortir de la nature et de l'humanité, dont même
» vous vous demandez si vous n'imputerez pas les
» crimes à la noirceur de mon imagination ?

» Allez, petit grimaud, barbouilleur de papier ;
» allez, retournez à l'école ; lisez Appian Alexandrin,
» en son livre des *Guerres de Syrie,* « sur la fin » ;
» lisez Josèphe, en ses *Antiquités judaïques* « au
» livre 13 » ; lisez Justin, « qui commente cette
» histoire au trente-sixième livre, et, l'ayant quittée,
» la reprend sur la fin du trente-huitième et l'achève
» au trente-neuvième » (1).

De Racine l'on peut dire qu'il procède à l'inverse et le même critique l'a heureusement marqué :

« User d'abord et, plus tard, abuser de l'histoire

(1) Brunetière. *Les Époques du théâtre français.* Rodogune.

» pour authentiquer des situations invraisemblables,
» des sentiments inhumains et des dénouements
» extraordinaires, c'est ce que Corneille avait fait.
» Mais Racine, lui, parti de l'observation, et ne
» tâchant qu'à peindre des sentiments qui fussent
» de tous les temps et de tous les lieux, dans les
» situations ordinaires, pour ne pas dire quoti-
» diennes, n'a cherché dans l'histoire que le moyen
» de les rendre tragiques ou uniques » (1).

C'est ainsi que Racine donnait à ses pièces ce qu'il appelait de la « dignité ». Le critique ajoute très justement, se rencontrant, d'ailleurs, avec Lemaître :

« Et il en est arrivé ceci : qu'en traitant la tra-
» gédie de cette manière toute nouvelle, Racine de
» purement *oratoire* qu'elle était encore dans
» l'œuvre de Corneille, l'a rendue proprement
» poétique ».

Comment cela ? Poétique, elle l'est d'abord, et même principalement, par son universalité même, qui tient à sa vraisemblance, laquelle n'est pas autre chose que sa vérité largement humaine. Chaque personnage est, de la sorte, bien individuellement lui-même, mais, en même temps, il prend la valeur et l'ampleur d'un type. Et cette universalité de signification, qui déborde du personnage et du cas particulier, n'est pas seulement réelle, elle est sen-

(1) Brunetière. *Epoques* etc., *Andromaque*.

tie, parce que la perfection de la vraisemblance nous devient une révélation du cœur humain, de la vie humaine de tous les temps.

Mais poétique, elle l'est encore, par l'usage de l'histoire, parce que l'historique, uni au vraisemblable et fondu avec lui, nous fait sentir plus vivement et plus directement cette valeur de sens universellement humain :

« C'est ainsi que l'heureux emploi que Corneille » avait fait de l'histoire dans le drame, vous ne vou- » driez pas que Racine l'eût méconnu ! C'est pour » cela qu'il est trop poète ou trop artiste, et qu'il a » trop senti, qu'il connaît trop le charme ou le pres- » tige du passé. Qui a su mieux que lui le mysté- » rieux pouvoir du seul éloignement de la distance » et du temps et comment les années qui coulent » et les siècles qui passent, sans altérer les caractères » des choses, en adoucissent les aspérités, en fondent » les couleurs, en harmonisent les contours? Il sait » aussi la magie des mots, de ces beaux mots, chers » aux poètes, qui évoquent, après eux, tout un long » cortège d'images imprécises et flottantes. Et il » sait encore que le temps, lui tout seul, a comme » emporté dans sa fuite insensible la mémoire des » vices de Cléopâtre, ou des crimes d'Octave (1), » pour ne conserver et ne faire passer jusqu'à nous

(1) Je ne sais, mais il me semble que ceci, quelque peu, « altère le caractère des choses ».

» sous le nom de la première, que le symbole de la
» volupté même, ou avec le nom du second l'impé-
» rissable souvenir de l'univers conquis, pacifié,
» unifié, civilisé par les armes romaines (1). »

L'attitude de Corneille est bien, au fond, romantique : il poursuit, à travers les historiens, de préférence secondaires, le « sensationnel » et se réjouit s'il est, de plus, compliqué, presque incompréhensible : C'est une pièce, dit-il tout triomphant, de son *Héraclius*, qu'il faut voir plusieurs fois « pour en remporter une intelligence entière ». Il lui suffit que cela soit « garanti » par des textes. Plus tard, les Romantiques, poussant à l'extrême, se complairont à de grosses données de mélodrame.

Racine prend, sans chercher du nouveau, le simple, le clair, l'humain, qui se trouve être le plus rare et le plus distingué, en même temps que le plus fort et le plus profond. Il est classique ; il est dans la meilleure tradition des Grecs.

Le vraisemblable : tout, n'est point là, sans doute, mais là est l'essentiel. τὸ εἰκός : les Grecs qui, en tout, étaient artistes, jusque dans la philosophie et l'éloquence du barreau lui ont donné une prépondérance dangereuse mais bien significative : l'avocat doit rendre vraisemblable le vrai qu'il veut faire triompher (ce qui veut dire : le faire apparaître ce qu'il est) ; le philosophe doit rendre vraisemblable,

(1) BRUNETIÈRE, ibid.

plausible, pour la faire admettre, la vérité qu'il a découverte. Et cela est l'évidence même : ils rendent la vérité humaine pour la communiquer aux hommes. Seulement, cela peut les mener et les a menés à ne se soucier que du vraisemblable et à déclarer que « l'homme est la mesure des choses ».

Mais ce qui a pu faire d'eux des sophistes et des sceptiques en a fait aussi les plus purs des artistes classiques parce que la vérité, en art, est humaine, comme le dit la notion même de l'art à qui la comprend vraiment et sainement.

Nous pouvons, semble-t-il, conclure.

Du point de vue de l'art, vraisemblance et vérité coïncident. Une histoire a beau être vraie de la vérité historique, si elle est invraisemblable, elle perd d'autant en vérité artistique. Si elle est, à la fois, vraisemblable et « arrivée », la vérité historique lui est certainement avantageuse. Mais pourquoi ? Précisément en tant qu'historique ? — Je ne le pense pas : cette considération reste d'un autre ordre, et, par conséquent demeure étrangère à l'esthétique ; mais pour deux autres raisons : la première, c'est que, malgré la présence de l'invraisemblable dans l'histoire, le vraisemblable y domine évidemment et même, l'histoire, étant humaine, est, en général, une source et une garantie de vraisemblance ; la seconde, c'est que l'histoire, comme il a été signalé plus haut, outre ce caractère de *réalité,* confère à la donnée, par évocation, une *poésie.*

Mais il est bien évident qu'il n'y a pas, à cet égard, équivalence entre toutes les périodes de l'histoire.

De plus, même s'il n'est question que de l'Antiquité, nous ne croyons pas que, strictement, « au point de vue poétique, l'histoire et la légende *soient* équivalentes ». Les raisons découlent de ce qui précède. D'abord, la légende n'est que de l'histoire longuement élaborée et devenue par là, comme on l'a dit, « plus *vraie* que l'histoire » — Aristote aurait dit : plus philosophique — c'est à dire plus profondément « humaine ». Ensuite, les données légendaires s'environnent d'un cortège d'évocations bien plus ample et plus riche que les données proprement historiques.

Il résulterait de tout ceci que, du moins en théorie, de toutes les formes de roman c'est le roman « historique » qui a le plus de chances de plaire. Les historiens le maudissent et Michelet déclare que d'en lire c'est se vouer à « ignorer solidement l'histoire ». Il se pourrait ; mais peu nous chaut pour l'heure. Ce qui, de notre point de vue, est plus grave, c'est que d'ordinaire la critique littéraire lui est assez peu tendre. Il exige, non seulement tant de connaissances, des aptitudes si différentes et presque opposées, mais encore un si parfait équilibre entre les tendances divergentes qu'il n'est pas merveille de le voir aboutir à être ou une histoire qui trahit l'histoire en y faisant un appel constant et décevant, ou de l'histoire qui, par souci

d'exacte érudition, perd tout le charme et l'intérêt qu'on attend d'une histoire.

M. Ch. Maurras a défini d'une manière pénétrante, dans une hypothèse qu'il émet à propos de M. M. Maindron, les conditions idéales pour écrire le roman historique :

« ... Le XVIe siècle lui entra dans la tête. Il y
» vécut comme chez lui. Sans doute y vivait-il
» déjà quand survinrent la tentation et le désir de
» conter des histoires : tentation et désir que j'aime
» à supposer absolument distincts de son goût pour
» les contemporains de Ronsard, et postérieurs au
» développement de ce goût. M. Maindron ne s'est
» pas dit : « Aménageons quelque fable qui fasse
» revivre ce temps-là ». Mais, s'étant essayé un
» jour à l'art du conte, il aura pris garde que le
» XVIe siècle lui offrait à souhait un théâtre, des
» circonstances, des acteurs qui lui étaient très
» familiers, et dont il sentait l'intérêt. Je ne suis pas
» bien sûr de l'exactitude de l'hypothèse. Mais tout
» au moins explique-t-elle, à la perfection, la con-
» texture de *Saint-Cendre*. Elle est donc bien plau-
» sible. Peut-être même que l'impure et épaisse
» réalité, l'histoire véritable de M. Maurice Main-
» dron éclaircirait moins bien ce qu'il faut éclaircir :
» d'une part, l'extrême précision historique de ses
» récits et, d'autre part, la grande liberté de leur
» mouvement, leur vie simple et légère. L'auteur
» n'était pas opprimé comme la plupart des imita-

» teurs de *Salammbô* par une érudition trop adhé-
» rente à son sujet et trop étrangère à lui-même.
» Dans le mobilier et dans le vestiaire du temps,
» l'auteur de *Saint-Cendre* a pu choisir tout l'utile
» et tout le convenable, sans être encombré de ses
» choix. En se souvenant il est demeuré capable
» d'imagination et d'action. De là vient, selon moi,
» l'air de réalité qui est répandu sur tous les épi-
» sodes du livre. M. Maindron semble un témoin
» de ces spectacles évanouis depuis trois siècles (1). »

Une telle rencontre de circonstances favorables est infiniment rare. Il faut se souvenir aussi que le roman historique a dû sa vogue, en France, au Romantisme. Les Romantiques, en réaction contre le monochrome classicisme décadent, ont trouvé dans les excursions en « pays étranges » et âges disparus une occasion ou un prétexte de décrire et décrire encore, en un dévergondage de couleurs « truculentes ». L'âme et la vie de leurs héros leur importait peu pourvu qu'il y eût un empâtement de « couleur locale » où faire patauger des fantoches. A la génération littéraire suivante, on s'aperçut que la couleur n'avait rien de « local » et que le milieu « historique » était une enfantine convention. Mais on tint pour acquis et sacré le principe d'art : il fallait voir et sentir au lieu de penser et, par conséquent, dessiner et peindre au lieu d'écrire ;

(1) *Revue littéraire*, 23 juillet 1898.

— mais on voulait l'exactitude : on remisa donc le bric à brac de fantaisie et l'on devint archéologue. Ainsi, on resta sous l'oppression des choses matérielles, s'obstinant à observer et à « restituer » les dehors des choses et des hommes. L'on prenait cela pour une résurrection de l'histoire, oubliant deux choses : la première, que l'histoire, comme science, est affaire de raisonnement et de jugement ; la seconde, que ressusciter, c'est proprement rappeler à la vie et que la vie ne se trouve pas dans les musées ni les vestiaires. Ce parti pris explique les insuccès éclatants du roman historique et le discrédit qui a fini par s'attacher à sa notion même.

Le travers a persisté longtemps. Il se retrouve encore jusque dans le roman psychologique de M. P. Bourget qui part, cependant, d'un point de vue exactement opposé :

« Je ne puis me résoudre à tenir pour de grands » progrès l'importance nouvelle que l'auteur d'*Un* » *Crime d'amour* a reconnue dans la peinture des » caractères et des passions aux choses visibles, à » l'attirail mondain, au cadre, à la décoration. La » nudité simple d'*Adolphe* me paraît bien supé- » rieure ! Mais considérons qu'une telle nudité eût » paru scandaleuse, une telle simplicité obcène, en » 1882, 83, 84, époque des débuts de M. Paul » Bourget. Les maîtres, la mode, les courants de » l'esprit public, tout s'unissait pour confondre les

» œuvres littéraires avec le Salon de peinture et le » Garde-meuble. Je ne dirai pas qu'on oubliait » l'âme, puisque l'âme est en tout, puisqu'une sen- » sation de la vue n'est, en somme, pas plus maté- » rielle qu'un sentiment ou qu'une idée, si elle est » moins spirituelle. Se limitant aux sensations, la » littérature d'alors avait banni ou plutôt avait » déserté les hautes régions de l'âme ; elle excluait » la réflexion, la raison, l'esprit pur. M. Paul » Bourget rétablit ces nobles facultés dans leurs » droits méconnus. Il pensa et il fit penser. Il » enseigna aux personnes les plus futiles quelles » chaînes d'antécédences et de conséquences com- » posent toute vie humaine, même rudimentaire. » Tout en continuant à refléter et à décrire avec » trop de soin la trame confuse et désordonnée des » phénomènes, il fit songer à la substance qu'elle » revêtait (1). »

Il s'agit ici d'histoires contemporaines et, sans doute, l'excès que l'on signale est dû à des influences littéraires du temps. Mais cela nous conduit à examiner un autre aspect de la question.

Nous faisons donc abstraction de tout appel à l'histoire; nous ne considérons plus que le cas d'un homme qui veut conter une histoire et ne se laisse posséder que par le souci de la vraisemblance. A quoi cela va-t-il le mener ?

---

(1) Ch. Maurras. *Revue encyclopédique*, 1897.

Chose curieuse, mais certaine et normale, à décrire ! A cela d'abord ! Et pourquoi donc ?

L'instinct du conteur le pousse à lutter avec l'historien. Parce qu'il se subordonne aux faits et tend à leur donner toute la réalité possible, il tend à leur assurer le caractère de « choses vues ». L'homme du peuple qui conte une histoire de son cru — non une histoire apprise et répétée — appuie sur toutes les circonstances matérielles, s'attarde jusqu'à s'y perdre parmi les détails les plus étrangers au fond du récit : ils font pour lui corps avec son histoire même, parce qu'ils lui étaient liés matériellement. Un merveilleux exemple de cette tendance est le récit de la nourrice, dans *Roméo et Juliette :*

« Eh bien ! vienne la Saint-Pierre, elle aura qua-
» torze ans... Il y a maintenant onze ans depuis le
» tremblement de terre ; c'est ce jour-là même —
» je ne l'oublierai de ma vie — qu'elle fut sevrée...
» J'avais frotté d'absinthe le bout de mes seins et
» j'étais assise au soleil contre le mur du colombier ;
» monseigneur et vous, vous étiez à Mantoue...
» Dans le moment, voilà le colombier qui tremble...
» Il y a de cela onze ans... etc. (1) »

Chaque trait, chaque notation menue, une bizarrerie peut-être, peut-être une banalité, se présente comme une attestation, comme un signe d'authen-

(1) Cfr. Taine. *Hist. de la Litt. angl.* Shakespeare.

ticité qui impose la vraisemblance. La vraisemblance, en effet, n'est que la preuve interne de vérité. Plus les choses se montrent, plus nous les voyons se passer, plus nous nous sentons persuadés que « c'est arrivé ».

En survenant à la nature, l'art ne la répudiera pas : il choisira. Ce témoignage de réalité, cette vraisemblance tirée des dehors circonstanciés et précis, c'est la justesse de la vision qui leur assurera toute leur efficacité. Il faut donc trier, dégager, ordonner cette masse pour mettre en valeur.

Mais l'art supérieur ne se contentera pas de ce choix, commandé par la recherche d'une interprétation heureuse de la réalité sensible : il subordonnera tout le sensible à une réalité plus importante, tout intérieure celle-ci ; et le choix des traits matériels en sera d'autant plus rigoureux. La vraisemblance fondée sur l'intelligence, l'âme, le caractère est, en effet, la principale et de beaucoup. La vraisemblance totale, et, autant que possible, plénière, suppose donc cet accord entre les deux ordres de réalité : le dehors sensible est valable et intéressant dans la mesure où il exprime la vie intérieure ou nous aide à la comprendre. L'art le plus haut et le plus fin n'a pas à le dédaigner : il en use et sait s'y complaire, mais il le dépasse et, par là, l'ennoblit. La critique dirigée plus haut contre M. Paul Bourget ne visait qu'un excès et, en somme, dans une réserve, glissait un bel éloge.

Il est inutile de faire ici, une fois de plus, le procès de la littérature narrative des Romantiques, des réalistes, des naturalistes. Dans le passé comme dans le présent, au loin comme autour d'eux, ce qu'ils ont cherché et trouvé, ce sont des sensations, surtout visuelles, sans d'ailleurs négliger les autres ; ce qu'ils ont traduit, c'est ce qu'ils sentaient et surtout ce qu'ils voyaient : l'extérieur de la vie. Tout se résume en un mot un peu dur : c'est du « descriptivisme. »

Maintenant que nous avons considéré à part les deux éléments inclus dans la notion de récit : le conteur et le conte, et en avons tiré ce qu'ils peuvent nous livrer d'utile, il est temps de les voir unis, pour déduire de là, s'il se peut, les lois du genre narratif.

Je ne m'attarderai pas ici aux applications des lois de l'art en général. Qu'il faille un sujet de récit et non pas deux à la fois, c'est ce qui découle du principe d'unité. L'étude du genre lyrique nous fournit, d'ailleurs, une occasion plus heureuse d'insister sur cette loi universelle. Que le sujet ne mérite ce nom au sens esthétique que si le point de vue est nettement déterminé, c'est ce que nous démontrons à propos du genre dramatique, lorsque nous proscrivons le « mélange » du grotesque et du sublime. Que ce point de vue plus ou moins élevé confère au sujet une portée et un intérêt plus ou moins universels et permanents, c'est ce que l'on

peut voir encore dans l'étude du genre dramatique, où nous distinguons le plaisir que nous procure la connaissance de l'aventure en elle-même, celle des mœurs, celle des passions et des caractères. L'application de ces remarques va de soi : je n'y reviens donc pas. Je ne veux m'attacher qu'à ce qui est spécial au genre narratif.

Le conteur, disais-je, intervient directement pour faire valoir le conte.

Cela revient à dire que, dans un sens très vrai, il se soumet aux choses et cependant les mène. Il n'est point indépendant des choses, comme le lyrique, dont l'émotion qu'elles lui donnent est proprement l'objet : les choses sont, en elles-mêmes, l'objet du conteur. Il n'est point, comme le dramaturge, dépendant des choses qui, seules, directement, remplissent toute son œuvre : les choses, c'est le conteur lui-même qui les présente, à sa manière, personnellement. On voit comment cette intervention permet au conteur de tirer à lui une part de la vertu des deux autres genres.

Et tout d'abord, avec une liberté bien plus grande que le dramaturge, il choisit le point de départ et l'ordre de son exposé. On sait quels artifices, souvent laborieux, sont imposés à l'homme de théâtre qui veut observer le précepte de nous jeter *in medias res*. Le conteur peut commencer où il le juge bon et, s'il le juge bon, il peut nous dire pourquoi, tout simplement : il gagnera par là notre confiance; et,

par la suite, sans être obligé de baisser le rideau pour permettre aux machinistes de changer de décors, il peut nous transporter à sa guise aux quatre coins de l'horizon. A sa guise ? — Pourvu qu'il y ait une raison, et la raison, il peut nous la dire. Il change, d'ailleurs, de décors avec une souveraine aisance, et ce sont décors mobiles, vivants, qui se teignent, par enchantement, de tous les reflets de l'heure et vibrent de l'émotion même des choses qu'ils enveloppent. Le temps ne le lie pas plus que l'espace. L'unité de lieu est, pour lui, toute relative à la nature des événements : il est possible que le principal intérêt des événements soit de nous offrir le charme de découvrir les lieux ; souvent, du moins, ce sera là une part du plaisir, comme dans l'Odyssée et une moitié au moins de l'Énéide. Et l'unité de temps se mesure, de même, à la durée des faits.

Tout cela ne vaudrait guère la peine d'être dit, s'il n'en résultait une conséquence fort grave : toutes ces limites matérielles imposent au drame, qui *représente* les choses, de se restreindre, toujours plus ou moins, à une crise ; le récit, qui *présente* les choses par les mots du narrateur, a tout le loisir, toute la liberté, tous les moyens de proposer les faits dans leur développement, de suivre les mœurs dans leur diversité, de peindre les passions et les caractères dans leur progression. L'art du conteur

apparaît, par là déjà, très différent de celui du dramaturge.

Mais il l'est davantage encore par une raison plus intérieure. Le conteur, en effet, n'est pas seulement maître de l'espace et du temps pour y disposer les choses au mieux de l'intérêt qu'il veut faire naître, cet intérêt même, il le distribue, le dose, le dirige personnellement. Ce n'est plus de l'auteur dramatique qu'il faut ici le rapprocher, mais de l'historien et de l'orateur.

L'orateur et l'historien exposent, analysent, expliquent, justifient, en un mot, ils instruisent : *docere,* c'est leur premier souci ; ils s'adressent à l'intelligence et à la raison pour les faire adhérer à l'objet qu'ils ont en vue. L'historien est dans cet effort assez étroitement limité : il ne peut donner comme certain que ce qui se déduit rigoureusement de documents probants : le reste est probabilité plus ou moins ferme ou conjecture. Le terme de son labeur n'est pas, en effet, le vraisemblable, mais bien le vrai scientifique. Quand il a établi la vérité, il cherche seulement à en montrer la cohérence avec d'autres, établies de même manière, la succession logique et l'enchaînement plausible d'un ensemble.

L'orateur qui poursuit un objet d'ordre moral est lié, lui, par des principes du même ordre. Les faits qu'il expose sont des preuves et n'ont, pour lui, de valeur et d'intérêt que dans leur rapport avec la vérité pratique à faire prévaloir.

La *vérité* du conte est la *vraisemblance*. C'est donc tout le domaine de la réalité humaine qui s'ouvre au conteur. Tant qu'il ne sort pas de l'ordre humain, il est chez lui et, dans l'intérieur de ces limites, il se meut légitimement : il n'est lié que par les données qu'il a fixées lui-même en déterminant son sujet. Sa logique consiste donc à montrer l'enchaînement, conforme à la nature, des choses dont il a fait choix. Chaque fois que cet enchaînement n'apparaît point d'abord, ou qu'il ne se manifeste pas assez vivement, ou encore qu'il doit prendre une importance spéciale, il peut intervenir pour expliquer, commenter, démontrer.

On a fait, un jour, une charge un peu lourde aux dépens de M. Paul Bourget. On le représentait en train de conter une histoire, dans un salon. Tout à coup, il se levait, prenait place dans une chaire et donnait une leçon de psychologie sur la première partie de son récit. Puis il reprenait son histoire, pour passer bientôt à la conférence. Et ainsi de suite. C'est ainsi, disait-on que sont composés les romans de M. Paul Bourguet. Soit ! Ce serait gaucherie dans le procédé ; mais il faut maintenir ferme que de commenter, au fur et à mesure, son récit est un procédé en soi légitime, et que, s'il y a là une question de mesure, c'est encore le point de vue adopté qui fixera cette mesure. Si, donc, l'intérêt de l'histoire est précisément qu'elle pose un « cas » de psychologie ou de morale, le commen-

taire qui le précise pour nous permettre de le résoudre, ou même qui le résout, sous nos yeux, sûrement et finement fait partie intégrante de l'œuvre, même du point de vue exclusif de l'art de conter.

Cette faculté de commenter soi-même son œuvre, qui est donnée par le genre narratif au conteur, légitime rigoureusement le « roman à thèse ». On s'en étonnera peut-être et l'on sera en défiance. Il faut cependant oser tirer les conclusions.

Le lyrique doit développer un thème, non démontrer une thèse : il n'a pas pour fonction de démontrer. Le dramaturge pose toujours, par le choix de son sujet, une question, car son sujet donne lieu à une crise : le dénouement de la crise est une solution de la question. Il se peut que ce soit la bonne ; le contraire est possible aussi ; il se peut que ce soit la solution de l'auteur, mais cela n'est pas nécessaire. S'il veut nous le faire savoir, et comment elle l'est, et pourquoi, nous n'ignorons pas à quels artifices le voilà réduit pour nous parler, sans en avoir l'air, par la bouche des confidents, des personnages, d'un moraliste intempestif, qui embrouillent son œuvre et ne débrouillent qu'à peu près le problème. Le lyrique a la parole, mais pour nous communiquer ses pensées et ses émotions, non pour argumenter, déduire, distinguer et conclure ; le dramaturge n'a pas la parole : si quelque chose est prouvé, quand la toile tombe sur une pièce bien faite, c'est que la pièce est bien faite :

l'auteur pourra lui mettre une préface pour établir que ce qui dénoue bien la crise résout bien la question.

Le narrateur, lui, — comme tel, remarquons-le — se trouve dans un cas tout autre. Il n'a, sans doute, pas pour fonction de nous faire, comme l'orateur, opter pour un parti d'action : il est, à cet égard, pur artiste, dans le cas du poète lyrique ; mais il ne « chante » point, il raconte ; il ne nous confie pas seulement, à propos des choses, ses sentiments et ses pensées (qui supposent, il est vrai, une doctrine, voire un système, mais ne les exposent pas) il nous présente les choses mêmes. Or les choses de la vie proposent des questions et ce sont elles que ses héros, en agissant, résolvent. Lui qui nous dit cette solution, il peut nous expliquer pourquoi elle est celle de ses héros : mais rien ne l'empêche de l'apprécier à sa juste valeur. Et, sans doute, la solution des personnages, qui sont particuliers dans des circonstances particulières, n'est que la solution d'un cas particulier ; mais l'auteur, qui a la parole, d'abord, peut le faire observer et ainsi dissiper tout malentendu : ensuite, il lui est aussi loisible de généraliser parce qu'il est à même, à la fois, de préciser : de la solution particulière il peut dégager la thèse universelle.

La chose apparaîtra hors de conteste si l'on se reporte à l'apologue : il n'est autre chose qu'une histoire d'où se dégage une thèse.

Je sais bien qu'on va me contester précisément que ce soit, à proprement parler, une histoire, et j'avouerai que l'on aura pour soi quelques apparences : car, l'aventure qui fait le fond des fables est, du moins souvent, tellement sommaire, tellement réduite à l'indispensable, qu'elle rappelle ce que les hommes de science nomment un *schéma :* c'est un dessin, sans doute, mais tout abstrait, figure qui ne représente rien des objets réels, mais marque des directions et des rapports. La fable n'est, de même, qu'un raisonnement figuré, un raisonnement dans un exemple. Comme l' « exemple » des orateurs, comme la parabole, elle ressortit à la rhétorique ou à la dialectique.

Je pourrais répondre simplement en alléguant le nom de La Fontaine. Ses fables, à lui, n'évoquent guère la géométrie. Elles sont bien

Une ample comédie en cent actes divers
Et dont la scène est l'univers ;

mais on insistera, et ce sera le second argument : même chez La Fontaine, ce parti pris de mettre en scène des animaux pour aboutir à moraliser en homme traduit l'artifice. Telle est, à vrai dire, l'essence même de la fable ; tel est le sens de ce nom qui a prévalu : la « fable » est donnée comme une fiction d'où doit se tirer une conclusion et qui constitue ainsi un *apologue,* sorte de raisonnement : elle ne prétend donc pas à intéresser pour elle-même,

elle a soin d'exclure cette sorte d'intérêt en se tenant hors du « vraisemblable ».

Il faut, ici, dissiper une confusion, en serrant de plus près cette notion de vraisemblance qui nous a si bien servis.

La fable est évidemment par son sujet une fantaisie. Qu'on ne s'y trompe point, cependant : la fantaisie ne consiste pas, chez elle, à faire agir et parler les animaux, mais à les faire agir et parler humainement. Aussi, tout en ayant l'air de sortir du vraisemblable, elle y entre par ce détour même, elle s'y cantonne, elle y pénètre à fond. Là gît son intérêt ; elle y prétend et elle l'obtient : « c'est proprement un charme ». Nous y trouvons l'évocation de tout le monde animal, de tout l'univers inférieur et, en même temps, les correspondances mystérieuses, que nous lui prêtons en grande partie, avec le monde humain : c'est un charme, c'est-à-dire une poésie.

Et, puisque nous avons été amenés à formuler cette précision, faisons observer qu'il la faut introduire dans tous les cas où le sujet comporte une part de fantaisie. Nous faisons au conteur large crédit sur ses données ; mais, quelles qu'elles soient, nous maintenons toutes nos exigences sur la vraisemblance humaine. Les dieux, les fées, les animaux, courant dans les mondes les plus fantastiques les aventures les plus étranges, ne nous enchanteront que s'ils nous révèlent, dans l'apparent arbitraire,

quelque chose d'humain. Leur seule réalité est celle-là : celle-là suffit, mais elle est essentielle. L'amusement qui résulte de la fantaisie n'est pas autre chose que cette expression du vrai par des moyens qui lui semblent étrangers ou contraires.

La fable est donc bien, ou peut être, une histoire ; elle a droit de cité dans les belles lettres ; elle y a, évidemment, sa place dans le genre narratif. D'autre part, cette histoire mène à une conclusion générale, à une thèse : une histoire à thèse est donc conforme à la notion du genre narratif. Elle est possible et légitime parce que l'auteur, intervenant personnellement dans son œuvre, est à même de préciser, en la formulant, la signification universelle qui se dégage des éléments de son histoire.

Mais les conséquences de cette intervention personnelle ne se bornent pas à l'ordre intellectuel. Le conteur, pour nous émouvoir, peut se livrer à l'émotion de son propre récit. Il est, alors, soumis aux lois générales qui régissent le « pathétique ». Il peut sourire pour nous faire sourire ; il ne rira pas le premier s'il veut nous faire rire par surprise ; *si vis me flere*... il peut pleurer, il contiendra ses pleurs, selon les secrets de son art.

Je ne reprendrai pas ici en détail les comparaisons que j'ai indiquées plus haut ; on voit de reste combien il est plus libre que l'historien, contenu par les sévérités de la science ; combien il se rapproche davantage de l'orateur, qui vise à commu-

niquer l'émotion de sa thèse pratique, comme lui celle de son récit ; combien il ressemble au lyrique et par quoi il s'en distingue, tenu qu'il est d'ordonner l'expression de ses sentiments à faire valoir l'émotion qui jaillit du sujet lui-même.

On voit aussi comme le narratif court le risque de verser dans le pur lyrique lorsque le récit choisit un thème autobiographique.

On comprend mieux, enfin, pourquoi l'attitude, surtout prolongée, de conteur exclut, d'ordinaire, jusqu'à la possibilité de celle de dramaturge, si bien que l'on regarde comme un prodige de souplesse que M. Paul Bourget, auteur de tant de romans, ait pu faire, seul et lui-même, des pièces qui fussent vraiment du théâtre.

Concluons.

Le genre narratif voisine réellement, d'abord, avec les deux autres genres purement littéraires : le dramatique et le lyrique ; ensuite, avec l'éloquence et l'histoire. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit d'une souplesse extrême, d'une variété presque inépuisable, et qu'il soit capable de se renouveler sans cesse. Cela ne veut pas dire qu'il soit mal défini. Il ne serait pas un genre s'il n'était une « forme », pour souple qu'on reconnaisse cette forme, et il ne serait « indéfini » que s'il était « amorphe », ce qui est contradictoire à la notion même de « forme » littéraire.

La définition de récit implique l'intervention d'un

narrateur, mais la subordonne, en même temps, aux choses qu'il raconte. Ce narrateur apparaît légitimement et heureusement dans la mesure où il fait valoir les choses, où il en dégage ce qu'elles peuvent livrer de jouissance à notre sensibilité et à notre esprit. L'art consiste à saisir cette mesure et à s'y tenir. La perfection de l'art est dans l'excellence de cet ordre.

LE GOUT

On pourrait, en modifiant légèrement un vers célèbre, écrire :

Le goût est un vieux saint que l'on ne chôme plus.

Notre sujet ne nous semble pas, en effet, s'imposer par « l'actualité », et, d'après Faguet, il en serait ainsi depuis la fin de l'ancien régime :

« La Révolution et l'Empire... ont mêlé... les » classes... Les conséquences, seulement au point » de vue littéraire, sont considérables, et c'est même » une révolution littéraire aussi profonde que celle » de 1550, et, à mon avis, plus profonde, qui s'est » suivie de ce nouvel état de choses. Ce qui a disparu » avec la ligne de démarcation que j'indiquais » tout à l'heure, c'est ce que l'on appelait autrefois » le *goût*.

» Le goût » n'existe pas : c'est un pur préjugé, » et qu'il y ait « un bon et un mauvais goût », comme » on disait du temps du chevalier de Méré, c'est ce » que l'on n'a jamais pu démontrer ; mais il peut

» exister un *goût* littéraire et artistique très fixe,
» très précis, très d'accord avec lui-même, très
» constant, qui est la moyenne des goûts et des
» habitudes d'esprit dans un public très restreint,
» très concentré, qui se connaît et qui a pris cons-
» cience de lui-même. Et c'est cette moyenne, assez
» facilement définissable, que ce public, précisé-
» ment constitué comme je viens de le dire, se plaît,
» quand il existe, à appeler le *goût*.

» Il existait donc un bon goût, un « goût », avant
» 1789. Il ne peut plus y avoir de goût et il n'y en
» a plus depuis 1815. Le public est trop vaste pour
» qu'il y ait un goût et il est assez vaste pour
» qu'il y en ait vingt, et ces vingt sont trop différents
» et trop contraires pour qu'il y ait entre eux une
» moyenne possible. Il n'y a plus de goût, et le mot,
» avec son ancien sens, disparaît de la langue (1). »

D'après Renan, c'est mieux encore : le goût n'a jamais été qu'une exception, et très rare :

« ... Le monde, jusqu'à nouvel ordre, est voué
» sans appel à la platitude, à la médiocrité ; la cause
» qui plaît aux âmes bien nées est sûre d'être
» vaincue ; ce qui est vrai en littérature, en poésie,
» aux yeux des gens raffinés est toujours faux dans
» le monde des faits accomplis (2). »

Accordons à Faguet que le goût, puisque les

(1) Petit de Julleville. *Hist. de la langue et de la litt. franç.*, t. VII, Introd., par E. Faguet.

(2) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*

classes n'existent plus, ne se présente plus comme la propriété et le privilège d'une classe — si tant est que tel ait jamais été le cas dans la réalité — ; reconnaissons, par conséquent, qu'il se trouve à l'état épars et qu'il est, par le fait, moins aisé à découvrir en notre démocratie mêlée : il ne « se suit » nullement de ce nouvel état de choses qu'il n'existe plus. Accordons à Renan qu'il y a des succès illégitimes et scandaleux, non seulement pour les raffinés — qui ont, d'ailleurs tort de l'être — mais pour les esprits sainement fins. De ce pessimisme et de ce découragement nous ne tirerons qu'une conclusion : c'est l'utilité plus grande que jamais, plus évidente en tout cas que jadis, de savoir ce qu'est le goût, pour être à même de savoir où il est.

Nous oserons donc braver le ridicule qu'il peut y avoir, aux yeux des « raffinés », à croire encore au goût, au bon goût, et même à espérer démontrer qu'il existe, qu'il n'est pas un pur préjugé, qu'il n'est pas à la merci des événements, parce qu'il est fondé sur la nature même.

Cherchons, d'abord, à le définir.

I

Le nom désigne, en premier lieu, le sens qui perçoit les saveurs, puis, la saveur elle-même : cela ressortit à la physiologie et la littérature n'a que faire en ces régions. Citons, pour mémoire, le joli

et célèbre ouvrage de Brillat-Savarin, « La Physiologie du Goût », spirituel, finement écrit, et un peu tiré, gageure — gagnée, mais un peu laborieusement.

La psychologie, non plus, ne s'y attarde guère. Elle en dit deux choses qui nous intéressent : la première, que des goûts, non plus que des couleurs, il ne faut disputer. Et c'est même un proverbe, mais des plus contestables. Si quelqu'un, en effet, nous affirme qu'il aime les pommes vertes et les poires blettes, nous n'essayerons pas de le réfuter : nous y perdrions notre peine et il continuerait à trouver et à dire que tel est son goût ; mais s'il prétend que son goût est bon, est le bon, nous disputerons : car c'est là précisément toute la question.

Les psychologues nous disent, deuxièmement, que le goût n'est pas un sens « esthétique », et ceci, nous n'avons garde de le contester. On peut user, en effet, en littérature, par exemple, des saveurs, tout comme des odeurs et des parfums, et tel en abusa, Baudelaire, entre autres, et J.-K. Huysmans ; mais aucun des beaux-arts (l'art culinaire et la parfumerie ne se rangeant point parmi eux) ne se peut fonder sur ces deux ordres de perceptions sensibles.

D'autre part, aujourd'hui tout aussi bien que jadis, il nous est pratiquement impossible de parler d'art sans être tout de suite amenés à prononcer le mot goût.

Entendons La Bruyère :

« Il y a dans l'art un point de perfection, comme » de bonté et de maturité dans la nature ».

C'est la contradiction et la réfutation, par la raison vraie et dernière, à la fois du proverbe courant et de la thèse de Faguet. Oui, « il y a un point de bonté ou de maturité dans la nature » et, en dépit de ceux qui aiment mieux l'inverse, une poire mûre est meilleure qu'une poire verte ou blette. Et ce point est précis : c'est le point de maturité : la maturité est, en même temps, la bonté du fruit. Ce point de perfection dans l'art, « celui qui le sent et qui l'aime » a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas et qui » aime en deçà ou au delà a le goût défectueux », comme, dans la nature, celui qui aime le fruit avant ou après le point de maturité.

» Il y a donc un bon et un mauvais goût et l'on » dispute des goûts avec fondement ».

Le raisonnement de La Bruyère procède par comparaison : c'est que le mot même de goût, employé au sens esthétique, est une métaphore, tirée de l'ordre physiologique.

Restons dans ce même ordre et vérifions d'abord la valeur de l'argument. On constate tous les jours, et on le fait officiellement, par exemple dans l'administration des chemins de fer, que certains hommes, qui souvent ne s'en étaient jamais doutés, ne distinguent pas la couleur rouge de la verte : ils sont déclarés « daltoniens ». Ce n'est pas leur faute ; mais, ils ont tort tout de même : leur vue n'est pas

« normale » ; ils pâtissent d'une infériorité qui va jusqu'à les rendre impropres au service. La comparaison seule, il est vrai, peut établir ce qui est normal dans les perceptions sensibles des hommes, mais elle y arrive et y suffit. Le défectueux existe dans la nature ; mais il n'est pas la nature : il est l'anormal. Le même raisonnement se répète avec la même valeur, en dépit de tous les scepticismes, au sujet du goût, de tous les sens, de toutes les facultés de l'homme. Il peut donc être transposé légitimement de l'ordre sensible à l'ordre spirituel et l'argument de La Bruyère garde toute sa force.

Mais, puisque le goût est exclu d'entre les sens esthétiques, et banni par le proverbe des discussions critiques, pourquoi le langage a-t-il fait choix, parmi d'autres possibles, de cette métaphore qui réduit la critique d'art et de littérature à parler de lui sans cesse ? Pourquoi s'est-il avisé d'évoquer, de préférence à toute autre, cette perception sensible qui prête par elle-même au malentendu ? (1)

On pourrait évidemment répondre par une fin de non-recevoir et se borner à constater le fait,

---

(1) M. DE LAPRADE « en veut au *goût* de ce que son nom est em- » prunté au moins noble de tous les sens... Il ne sent pas que c'est, » au contraire, en vertu d'une analogie exquise que ce mot de *goût* » a prévalu chez nous sur celui de *jugement*. Le jugement ! je sais » des esprits qui l'ont très bon et qui, en même temps, manquent » de goût, parce que le goût exprime tout ce qu'il y a de plus fin et » de plus instinctif dans le plus délicat de nos organes ».

SAINTE-BEUVE, N. L. IX, 399-401.

quitte à le déplorer ; mais il me semble que l'on peut fournir des raisons qui justifient la préférence ou, au moins, expliquent le choix.

« Goûter », au sens physiologique, c'est percevoir une saveur, mais aussi, l'apprécier, et, forcément, la juger : il n'y a pas seulement jouissance ou désagrément ; il y a comparaison avec les saveurs voisines et, après dégustation, jugement. Seulement, ici, plus peut-être qu'en aucun autre cas de perception sensible, les éléments de ce jugement semblent échapper à tout principe universel, à toute définition : ce sont bien des motifs, ce ne sont pas des raisons : on ne peut ni justifier directement son goût en faisant appel à l'évidence commune ni directement réfuter un goût différent ; on goûte et l'on prononce : de là, malgré tout, la sagesse du proverbe, dans la pratique et pour la paix. Ajoutons que, d'ordinaire, goûter marque une jouissance : on emploie bien le mot pour désigner indifféremment une saveur agréable ou désagréable, mais, employé seul, le mot veut dire jouir.

Or, dans l'ordre esthétique, nous parlons de goût précisément pour exprimer un jugement fondé, moins sur des principes et des raisons, que sur des convenances « senties » et agréables : un discernement entre le bon et le mauvais dont nous avertit une jouissance ou un malaise : cela nous plaît, c'est bon, nous goûtons la chose. Que si l'on combat notre avis et qu'il nous faille, pour le justifier,

donner des raisons, nous voilà fort empêchés. De raison péremptoire et démonstrative, il est trop clair que nous n'en avons point. Nous cherchons : et voici que, des raisons, il nous en vient en foule, mais si indirectes, si menues, que chacune prise à part nous apparaît peu décisive et que, même prises ensemble, elles nous semblent « venues après coup » pour justifier à tout prix un jugement dont, cependant, nous ne parvenons pas à douter : c'est de nos raisons plutôt que nous douterions et nous les abandonnerions peut-être, mais à condition de garder le jugement : c'est bon ou c'est mauvais, parce que je l'aime ou ne l'aime pas !

Certitude de l'affirmation, impuissance à la justifier ; le problème aurait-il raison en art aussi bien qu'ailleurs ? « Il ne faut pas disputer ». Nous voilà au rouet, comme dit Pascal.

Brunetière qui fit de la critique toute sa vie s'écriait, un jour, éloquemment : « Où irions-nous, grands dieux, si nous louions ce que nous aimons ? » Il avait le bon goût de reconnaître en toute loyauté qu'il était peu sûr de son goût et nous lui en saurons gré. Au contraire, J. Lemaître qui fit aussi toujours de la critique ne la voulait « qu'impressionniste » : il jugeait bon et déclarait tel ce qu'il aimait, mauvais ce qu'il n'aimait pas : telle était pour lui la raison finale ; il érigeait en juge son goût personnel et réduisait en système ses impressions. Dangereuse méthode, évidemment, si l'on peut

l'appeler de ce grand nom, et terriblement « subjective ». Et cependant, il se trouve que c'était Lemaître qui avait raison : non parce qu'il fondait sur son goût sa critique, mais parce qu'il avait « le goût parfait ».

Le goût étant la faculté de percevoir et de discerner le beau, il est naturel que l'on définisse l'un par l'autre, et nous trouvons, dans J. de Maistre, cette formule : « Le beau, c'est ce qui plaît au patricien honnête homme ». Elle est magnifique : ce qui plaît, non à un homme quelconque, au sauvage, au barbare (il y faut une sélection qui ait rassemblé les dons humains supérieurs et qui nous donne le « patricien », dont le long affinement, surtout psychologique et moral, assure des perceptions plus pénétrantes, plus délicates et plus fermes) ; d'autre part, il doit être « honnête homme », ne pas être restreint par la « spécialité », s'être dégagé même des préjugés de caste, « ne se piquer de rien », être demeuré « normal » tout en s'étant cultivé, avoir gardé dans son développement la largeur, la justesse, la liberté d'esprit, l'harmonie.

Et, ce qui n'est pas pour nous surprendre, cette définition n'est, à vrai dire, qu'un heureux commentaire de celle qu'a donnée du beau, saint Thomas d'Aquin lui-même : « quod visum placet », ce qui plaît à voir : il s'agit de l'homme, évidemment, et de l'homme digne de ce nom, de l'homme non seulement normal mais pleinement développé, et

celui-là, c'est bien « le patricien honnête homme ».

Donc les voilà bien tous d'accord : Brunetière, au moins par « un aveu dénué d'artifice », directement, J. Lemaître, J. de Maistre, S. Thomas d'Aquin.

Les gens de goût ont le sens du beau, ils « sentent » le beau : ils le « sentent » parce qu'ils ont du goût. Il y a une harmonie entre l'objet et leur plaisir. Ils sentent, et cela excuserait ce mot d'esthétique, qui ne veut pas dire autre chose, mais qui le dit sans grâce, ayant été forgé outre-Rhin — et qui n'était pas si nécessaire pour dire le sentiment du beau, le sentiment du beau étant exactement le goût, quand on s'entend bien et qu'on parle français.

Seulement, avons-nous avancé d'un pas ?

Les gens de goût ont le sentiment du beau ; le beau est ce que sentent les gens de goût : parfait ! Mais comment distinguer les gens qui ont du goût de ceux qui n'en ont point ?

C'est à Pascal que nous allons demander de nous ouvrir ce cercle vicieux.

Les gens de goût sont, en effet, doués de ce qu'il appela « l'esprit de finesse ». Le terme a repris une actualité très vive au cours de la guerre ; sans cesse, les revues et les journaux ont évoqué la page célèbre pour affirmer ou démontrer que nous l'avons, nous, les latins, cet esprit de finesse et « qu'ils » ne l'ont point. Or, nous nous accordons tous à reconnaître « qu'ils » n'ont pas non

plus de goût, surtout quand ils s'avisent d'y prétendre : ils produisent de l'énorme, de l'écrasant, du colossal, du cossu, du compliqué : il y manque toujours quelque chose, la même chose, cette chose que nous appelons le goût.

Pourquoi ? Ils sont dénués d'esprit de finesse : ils sont, comme on l'a bien dit, à la fois, profonds et stupides : profonds et non pas superficiels, car ils s'appliquent, ils appuient, ils creusent et ils recueillent les bénéfices très appréciables, souvent enviables, de l'effort tenace et continu, épuisant la chose dont une fois ils se sont emparés ; stupides, car il leur arrive sans cesse, dans la poursuite et même dès la mise en train de l'œuvre qu'ils accomplissent si vigoureusement et si patiemment, de ne pas s'aviser d'un point qu'un enfant même aurait saisi du premier coup d'œil et jamais, en cours de route, ils ne s'en aviseront. Beaucoup sont tentés, à la vue de pareilles méprises, de les traiter tout de go d'imbéciles; soit! mais ils ne sont pas « bêtes » ; ils manquent de finesse et d'agilité. Ils sont une race de « forts en thème ».

Nous sommes portés aussi à reconnaître aux femmes en général le goût comme une sorte de don naturel à leur sexe : et la psychologie constate que l'esprit féminin correspond, en général, à ce que Pascal appelle « esprit de finesse » tandis que l'esprit masculin se reconnaît, en général, plus

nettement dans ce qu'il nomme « esprit de géométrie ».

Transcrivons donc la page de Pascal : Différence entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse.

« En l'un, les principes sont palpables, mais » éloignés de l'usage commun ; de sorte, qu'on a » peine à tourner la tête de ce côté-là, manque » d'habitude ; mais, pour peu qu'on s'y tourne, on » voit les principes à plein ; et il faudrait avoir tout » à fait l'esprit faux pour mal raisonner sur des » principes si gros qu'il est presque impossible » qu'ils échappent.

» Mais, dans l'esprit de finesse, les principes sont » dans l'usage commun et devant les yeux de tout » le monde. On n'a que faire de tourner la tête et » de se faire violence. Il n'est question que d'avoir » la vue bonne ; car les principes sont si déliés et » en si grand nombre qu'il est presque impossible » qu'il n'en échappe. Or, l'omission d'un principe » mène à l'erreur : ainsi il faut avoir la vue nette » pour voir tous les principes et ensuite l'esprit » juste pour ne pas raisonner faussement sur des » principes connus.

» Tous les géomètres seraient donc fins s'ils » avaient la vue bonne, car ils ne raisonnent pas » faux sur les principes qu'ils connaissent ; et les » esprits fins seraient géomètres s'ils pouvaient » tourner leur vue vers les principes inaccoutumés » de la géométrie. Ce qui fait donc que certains

» esprits fins ne sont pas géomètres, c'est qu'ils ne
» peuvent du tout se tourner vers les principes de
» géométrie; mais ce qui fait que les géomètres ne
» sont pas fins, c'est qu'ils ne voient pas ce qui est
» devant eux, et qu'étant accoutumés aux principes
» nets et grossiers de géométrie, et à ne raisonner
» qu'après avoir bien vu et manié leurs principes,
» ils se perdent dans les choses de finesse où les
» principes ne se laissent pas ainsi manier. On les
» voit à peine, on les sent plutôt qu'on ne les voit;
» on a des peines infinies à les faire sentir à ceux
» qui ne les sentent pas d'eux-mêmes : ce sont des
» choses tellement délicates et si nombreuses qu'il
» faut un sens bien délicat et net pour les sentir et
» juger droit et juste selon ce sentiment, sans pou-
» voir le plus souvent les démontrer par ordre
» comme en géométrie, parce qu'on n'en possède
» pas ainsi les principes et que ce serait une chose
» infinie de l'entreprendre. Il faut tout d'un coup
» voir la chose d'un seul regard, et non pas par
» progrès de raisonnement, au moins jusqu'à un
» certain degré. Et ainsi il est rare que les géo-
» mètres soient fins, et que les fins soient géo-
» mètres.... »

Quelques mots de commentaire.

Pourquoi, d'abord, ce nom : esprit de géométrie? Parce que cette forme d'activité intellectuelle se déploie nettement dans l'exercice de cette science de pur raisonnement que l'on appelle géométrie, et

que c'est donc là qu'on en saisit le mieux les caractères ; et ce nom, création de Pascal, a passé dans l'usage. Il n'y avait pas de raison de chercher un nom spécial pour la forme d'activité intellectuelle qu'il lui oppose, parce que le mot de « finesse » est très parlant par lui-même.

Pour entendre ce que signifient ces « principes palpables mais éloignés de l'usage commun », il suffit de rappeler les surprises du débutant en géométrie. On lui fait voir une figure élémentaire ; on énonce un théorème, élémentaire lui aussi... Bien ! c'est fini : il a vu ! — Non, cela commence, au contraire ! Il faut « définir » des choses que tout le monde entend : le plan, la droite, le point ! Il faut démontrer cette proposition qui saute aux yeux ! Il faut raisonner, sans faire grâce du moindre détail ! Les débutants sont « dans l'usage commun » : ils acquerront peu à peu l'habitude géométrique. L'esprit de géométrie est abstrait. La géométrie est une science de raisonnement pur, utilisant des données abstraites qui sont les définitions. Tout y est net, palpable, mais elle se ne réalise pas concrètement.

L'esprit de finesse est concret ; il s'exerce sur toutes les choses de la vie ; il opère sur des réalités qui sont multiples et complexes. Il saisit tout d'une seule vue. Il est donc, comme dit le langage philosophique moderne, un esprit « intuitif ». Il est plus vif que l'esprit de géométrie ; il ne procède pas à l'allure de la logique régulière en passant d'un point

à l'autre : il voit d'ensemble ; il est donc *synthétique*. L'esprit de géométrie est *déductif* et *analytique*.

L'esprit de finesse saisit et groupe à la fois tant d'éléments et si ténus de la complexe réalité ; il les saisit d'une intelligence si rapide, que, dans cette simultanéité et multiplicité, il n'a presque plus conscience de perceptions distinctes : il lui semble qu'il « sent » plus qu'il ne « pense », qu'il perçoit instantanément un tout dans toutes ses parties. D'ailleurs, les émotions font corps avec les idées.

Les esprits géométriques s'inquiètent de cette promptitude des autres ; ils se méfient de leur justesse ; ils veulent vérifier pas à pas, et ils s'empêtrent. Voilà pourquoi il est si rare que les géomètres soient fins, « à cause que les géomètres veulent » traiter géométriquement les choses fines, et se » rendent ridicules, voulant commencer par les défi- » nitions et ensuite par les principes, ce qui n'est » pas la manière d'agir en ces sortes de raisonne- » ments. Ce n'est pas que l'esprit ne le fasse, mais » il le fait tacitement, naturellement et sans art, car » l'expression en passe tous les hommes et le senti- » ment n'en appartient qu'à peu d'hommes. »

En revanche, les esprits fins se rebutent de la « lenteur et de la lourdeur » des autres ; ils ont saisi ; ils n'ont que faire des « raisons démonstratives ».

De ces deux types ou formes ou tournures d'esprit, qui peuvent s'unir, l'une, d'ordinaire, pré-

domine : chez les femmes, l'esprit de finesse ; chez les hommes, l'esprit de géométrie (naturellement, quand les uns et les autres ont de l'esprit tout court). Et voilà pourquoi, lorsqu'un homme discute avec une femme, il y a, presque fatalement, malentendu : elle a saisi ; elle tient sa solution : elle ne veut pas donner ses raisons — et pour cause — ni entendre de raisons ; et lui tient absolument à produire et déduire les siennes.

Or, le goût n'est qu'un exercice de cet esprit de finesse.

Dire que l'on a perçu d'une seule vue tout un ensemble réel, concret, complexe, c'est dire que l'on a, entre autres choses, saisi tous les rapports, toutes les convenances de cette réalité, que l'on a « senti » l'ordre et l'harmonie de ce tout. Ce jugement de l'esprit de finesse sur la convenance, c'est très précisément l'exercice du goût. Il est final et certain.

De ce texte capital il faut rapprocher un autre passage des Pensées qui va à mon dessein. Pascal y signale le mauvais style, l'emphase, et dit :

« Siècle d'or », « merveille de nos jours », « fatal », » etc.., et on appelle ce jargon beauté poétique. » Mais qui s'imaginera une femme sur ce modèle- » là qui consiste à dire de petites choses avec de » grands mots, verra une jolie demoiselle toute » pleine de miroirs et de chaînes, dont il rira, parce » qu'on sait mieux en quoi consiste l'agrément

» d'une femme que l'agrément des vers ; mais ceux
» qui ne s'y connaîtraient pas, l'admireraient en cet
» équipage ; et il y a bien des villages où on la pren-
» drait pour la reine : et c'est pourquoi nous appe-
» lons les sonnets faits sur ce modèle-là « les reines
» de village ».

Paraisse une œuvre littéraire, on se récrie, on s'extasie, on se pâme : elle fait « de l'effet ». Transposez, dit Pascal, imaginez une femme costumée dans ce goût, on éclatera de rire : on a donc le goût moins sûr dans les choses de la littérature que dans celles de la toilette ! Transposez !

« Il y a un certain modèle d'agrément et de
» beauté qui consiste en un certain rapport entre
» notre nature, faible ou forte, telle qu'elle est, et
» la chose qui nous plaît ».

Les choses qui nous plaisent sont celles qui sont conformes à l'humanité, à ce que nous sommes en fait : elles nous sont « proportionnées » : quand cette conformité existe, il y a plaisir, il y a beauté, beauté « humaine » :

« Tout ce qui est formé sur ce modèle nous
» agrée, soit maison, chanson, discours, vers, pro-
» se, femmes, oiseaux, rivières, arbres, chambres,
» habits, etc. »

Celui qui a le sens du beau, le goût, sentira le rapport secret de toutes ces choses à nous, par quoi toutes s'accordent et se ressemblent entre elles.

« Tout ce qui n'est point fait sur ce modèle

» déplaît à ceux qui ont le goût du bon. Et, com-
» me il y a un rapport parfait entre une maison et
» une chanson qui sont faites sur le bon modèle,
» parce qu'elles ressemblent à ce modèle unique,
» quoique chacune selon son genre, il y a de même
» un rapport parfait entre les choses faites sur le
» mauvais modèle..... Rien ne fait mieux entendre
» combien un faux sonnet est ridicule que d'en
» considérer la nature et le modèle et de s'imaginer
» ensuite une femme ou une maison faite sur ce
» modèle-là. »

Voici, me semble-t-il, l'idée de Pascal : le goût étant une juste appréciation de toutes les convenances les saisit partout, dans les genres les plus divers et, à première vue, les plus étrangers ; il jouit de toute œuvre, dans n'importe quel genre, où ces convenances sont observées et il les unit toutes dans cette jouissance même ; toute œuvre qui viole une seule de ces convenances lui cause un malaise : elle est fausse par là et, à cause de ce manque, elle ressemble à toute œuvre fausse par une défaillance du même genre, quoique peut-être très différente.

Essayons de résumer nos observations et de les grouper en une formule descriptive. Peu nous importe qu'elle apparaisse un peu pédantesque si elle ramasse tous les éléments que nous avons notés à la file.

Le goût est une perception, accompagnée d'aise

ou de malaise ; par suite, c'est une appréciation ou, en d'autres termes, un jugement, non pas produit par la raison raisonnante (esprit de géométrie), mais par l'intelligence directe, synthétique, intuitive (esprit de finesse), jugement qui porte, non sur la quantité, mais sur la qualité de l'effet esthétique : cette qualité, c'est la justesse, due à l'exacte observation de toutes les convenances, dans ce même ordre de la beauté.

Dans l'« *Action Française* » du 5 décembre 1918, M. Rob. Havard écrivait :

« Le goût, selon M. Thibaudet, c'est simplement » une préférence raisonnée. L'Iliade et Phèdre » nous apparaissent comme des chefs-d'œuvre par- » ce que nous trouvons toujours des raisons nou- » velles pour qu'ils soient des chefs-d'œuvre....

« On a donc d'autant plus de goût que l'on est » capable de mieux raisonner ses préférences. Il n'y » a d'exercice de goût que dans les opérations de » l'esprit qui créent de l'ordre entre des sensations, » de l'ordre entre des œuvres, de l'ordre entre des » hommes, de l'ordre entre des âges, des siècles. Et » la question de goût n'est qu'une partie ou qu'un » aspect de ce qu'Auguste Comte appelait : l'im- » mense question de l'ordre. »

Ce texte confirme, dans l'ensemble, ce que nous avons dit ; cependant, nous croyons devoir introduire une légère réserve : la préférence accordée à telle œuvre est toujours fondée sur des motifs qui

sont, au fond, des « raisons » ; mais elle n'est pas toujours ni surtout du premier coup une préférence « raisonnée » ; elle le deviendra, du moins en partie, à mesure que le jugement du goût sera plus réfléchi, plus conscient — par la réflexion — de ses considérants, plus comparatif, plus systématique, plus « formé ». Le propre des jugements de « l'esprit de finesse » — lorsqu'ils sont valables, évidemment, — est d'être une conclusion immédiate, tirée de motifs réellement perçus, et présents, mais non sous la forme explicite qui permette de les appeler des « raisons » proprement dites, ni de les exprimer en formules intellectuelles, rangées en bel ordre. L'homme de goût « sent », d'abord ; plus tard, il donnera les raisons qu'il est sûr, tout de suite, de posséder : il en donnera, du moins, un certain nombre, peut-être la plupart, à coup sûr les principales et les plus décisives : la rapidité de ce passage du senti au raisonné sera le résultat surtout de l'éducation, dont nous aurons à parler.

Qu'on se rappelle encore les mots de Pascal : « Ce n'est pas que l'esprit ne le fasse (le raisonnement), mais il le fait tacitement, naturellement, et sans art, car l'expression en passe tous les hommes et le sentiment n'en appartient qu'à peu d'hom mes ». On trouverait dans Newman la même observation.

II

Le goût consistant à saisir les convenances, soit pour les observer si l'on produit, soit pour en apprécier l'observation si l'on critique, est-il possible de préciser l'objet sur lequel il s'exerce ?

Sans doute, et il suffit à cette fin de considérer la nature et les conditions de toute œuvre d'art.

Toute œuvre d'art est un signe conçu et exécuté par l'homme pour communiquer aux autres hommes la jouissance esthétique, ou, plus brièvement, c'est un signe humain de la beauté. La fonction du signe, l'auteur et les interprètes de ce signe : ces éléments sont essentiels et invariables, et, si l'on peut déterminer les rapports de convenance qui les doivent unir, on aura, par le fait même, défini le domaine du goût et montré que, lié aux conditions mêmes de l'art, il existe du même *droit* que l'art lui-même, et que, s'il abdique en fait, c'est là une défaillance que rien ne justifie.

Considérons, d'abord, les deux termes entre lesquels l'œuvre d'art doit établir une relation : ce sont l'artiste et son public, des hommes que l'œuvre va unir par une jouissance, et non pas une jouissance quelconque, mais, en vertu d'un accord préalable, choisie, supérieure, désintéressée et sereine : le plaisir « esthétique ».

Or, ce qui convient à l'homme, c'est ce qui est

proprement « humain », et ce qui lui convient le mieux, c'est ce qui est le plus proprement humain, c'est-à-dire, ce qui répond le mieux à son caractère d'homme. Il suffit de considérer la nature de l'homme pour reconnaître sa place au milieu des êtres et discerner ce qui lui est propre. Il n'est ni ange ni bête, dit Pascal ; il est, dit Aristote, animal doué de raison et fait pour la vie en société. Tout cela n'est pas très neuf ; mais tout cela demeure.

Donc, au nom du goût seulement, sans qu'il soit besoin de faire appel à la morale, ce qui provoque et déchaîne le plaisir inférieur, non point sensible mais sensuel, est proscrit de l'art, comme en troublant la fonction, comme viciant la qualité de plaisir qu'il promet, comme « inconvenant » et pour l'artiste et pour les hommes à qui son œuvre s'adresse.

Donc, et positivement, plus une œuvre d'art est « spirituelle », c'est-à-dire plus elle parle à l'esprit, plus elle donne satisfaction au goût : car, nécessairement « sensible » par son moyen d'expression, elle subordonne, dans ce cas, les éléments matériels du signe qu'elle est à l'élément immatériel qu'elle doit dégager et communiquer ; elle s'harmonise de la sorte avec la nature même de l'homme où les facultés, les fonctions, les plaisirs se hiérarchisent en montant de la matière à l'esprit, du sensible à l'intelligible.

Le goût, percevant ces convenances permanentes et jouissant de les « sentir » pleinement observées, connaît une joie d'une qualité très haute en même temps que très fine : celle qui jaillit du respect de l'ordre.

Mais, on l'entrevoit, même à nous en tenir aux conditions tout à fait essentielles de l'art, nous serons conduits à des précisions successives si nous appliquons notre loi tour à tour aux différents arts, en considérant, maintenant, pour chacun d'eux, son propre moyen d'expression : le signe.

Laissant de côté le groupe des arts « plastiques », bornons-nous à faire, parmi les arts « rythmiques », l'application à l'art littéraire.

Il a, comme moyen d'expression, la parole, signe sensible, sans doute, mais, surtout, intellectuel.

Le mot, par sa sonorité seule, par les ressources qu'il offre au rythme, excite une jouissance qui fait partie intégrante de l'effet artistique total. Cette volupté musicale n'est jamais négligeable, évidemment, mais il n'est pas moins évident qu'elle doit rester secondaire, de par la fonction du mot. Et certains, comme les Symbolistes, épigones des Romantiques, l'ont oublié.

Le mot, évocateur d'images plastiques et d'émotions, n'est pas seulement et toujours signe intellectuel d'une notion abstraite : l'élément sensible — imaginatif ou émotif — qu'il suggère, n'est pas davantage négligeable, mais, encore une fois, de

par sa nature même et sa fonction, ce qu'il signifie, c'est ce qu'il « exprime » et ce qu'il exprime, c'est la notion ou, en langage actuel, l'idée. Le reste, qu'il emporte avec elle, est et doit rester secondaire. A la suite encore des Romantiques, qui abusèrent de la description, toutes les écoles littéraires qui parèrent ou déparèrent le siècle dernier ont perverti l'ordre naturel en matérialisant les belles lettres.

Cet ordre, les Classiques l'ont reconnu et respecté. Nous le trouvons formulé clairement dans tous leurs ouvrages de théorie littéraire. Contentons-nous de rappeler quelques remarques de La Bruyère :

« Il ne faut point qu'il y ait trop d'imagination » dans nos conversations ni dans nos écrits ; elle ne » produit souvent que des idées (1) vaines et pué- » riles qui ne servent point à perfectionner le goût » et à nous rendre meilleurs ; nos pensées doivent » être prises dans le bon sens et dans la droite » raison, et doivent être un effet de notre jugement ».

Voilà, me semble-t-il, une conception nettement intellectuelle de l'art littéraire — en même temps que morale — : ce qui convient à l'homme qui parle ou qui écrit, ce n'est pas de fournir un vain amusement d'imagination ou de sentiment, mais de présenter à ses semblables — des « honnêtes gens » — des pensées justes et saines, dans tous les sens du terme. Aussi,

---

(1) Au sens de l'époque, des « images », dirions-nous plutôt.

« Il faut chercher seulement à penser et à parler » juste... »

« Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir » et à bien peindre... »

« Il faut exprimer le vrai pour écrire naturelle- » ment, fortement, délicatement ».

Qu'on ne triomphe pas trop vite de ce mot de « peindre » : il montre à l'évidence que La Bruyère, comme le veut la vraie doctrine, ne méconnaît nullement la part ni la place qui reviennent à l'imagination : il faut peindre, sans doute, mais d'abord, définir, et ce qui suit précise encore le rapport de subordination où se tiennent les deux éléments indispensables du métier d'écrivain.

« La même justesse d'esprit qui nous fait écrire » de bonnes choses nous fait appréhender qu'elles » ne le soient pas assez pour mériter d'être lues ».

« Un esprit médiocre croit écrire divinement, un » bon esprit croit écrire raisonnablement ».

Cette conception générale de l'art, les classiques de l'Antiquité la possédaient et la professaient. Ce n'étaient pas seulement les Grâces, c'étaient aussi les Muses que les Latins paraient de l'épithète de « decentes » : où il faut entendre, non pas exclusivement le souci des convenances morales, mais celui, plus large, des convenances esthétiques, humaines, de ce que les classiques français, leurs disciples, devaient appeler le bon goût.

L'art est, de sa nature, un signe « social » : il

établit une communication de celui qui créa le signe à ceux qui le comprennent, de ces interprètes à lui et, finalement, de ces interprètes entre eux. C'est donc un fait de société.

Ce rapport doit être perçu par l'esprit de finesse et cette convenance appréciée par le goût. Le goût ne peut donc être déclaré chose toute personnelle : il existe des convenances sociales, non de l'ordre moral seulement, mais aussi de l'ordre esthétique. Par exemple, sans réclamer les vulgarisations que l'on entend trop souvent sous le terme d'art « populaire » et qui ravalent l'art à la vulgarité, le goût peut et doit exiger que l'art ne soit pas occulte, cryptogrammatique, intelligible aux seuls initiés d'un groupe fermé. Il est un bien humain, appartenant à une humanité cultivée, sans doute, mais, cette humanité, c'est la société civilisée, ce n'est pas une société ésotérique.

Mais il s'ensuit que le goût est toujours exposé à la convention. Il y a dans toute société, à chacune des époques de son développement, des usages régnants, des modes, des vogues, qui sont de convention pure ; il y a, par exemple, des conventions de langage ; et, à chaque époque, il existe, en dépit des révolutions et des mélanges, une classe plus ou moins distincte qui est la classe «distinguée», parce qu'elle est censée réunir en elle les éléments les plus achevés de ce moment historique. Il y a toujours

une aristocratie. Cette aristocratie, toujours, fixe et impose des conventions.

Jadis, on savait qui étaient les « honnêtes gens » de « la cour » et de « la ville ». On était au temps des corporations qui se prononçaient sur les « chefs-d'œuvre » ; on trouvait tout naturel qu'il existât quelque chose du même genre, une compétence, pour décider si un ouvrage littéraire était « fait de main d'ouvrier » ; depuis le Romantisme, qui est, selon Hugo, « le libéralisme dans l'art », il y a encore des conventions, il n'y en a pas moins, mais on ne sait plus qui les invente, car tout le monde tranche et personne : comme il n'existe plus de hiérarchie, il reste de l'anarchie — comme toujours. Et l'on a pu signaler le rôle, dans les lettres, de la ploutocratie.

Quoi qu'il en soit, les conventions — qui sont inévitables, puisqu'on ne peut imaginer de société qui en soit exempte — en s'imposant même au goût, sont cependant ce dont il s'affranchit nécessairement, non avec le plus de facilité, mais, une fois décidé, avec le plus d'allégresse. Il se sent libéré. De là, souvent, les excès dans la réaction. Parce qu'une pruderie un peu niaise avait interdit de nommer, en vers, un « mouchoir » par son nom et obligeait à le déguiser en « tissu », il n'y avait pas lieu de faire une révolution :

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire...
Je nommai le cochon par son nom : pourquoi pas ?...

Pourquoi pas ? Mon Dieu, parce que l'usage s'y oppose, peut-être la « convention »; mais cela peut changer tout seul. Il y eut un temps où l'on ne pouvait dire : poitrine et où l'on disait pour parler noblement : estomac ; voyez Corneille ! Aujourd'hui, c'est le contraire...

Mais ces vicissitudes et ces « révolutions » du goût qui ne s'en prennent qu'à des éléments secondaires, où l'arbitraire marquait ses étroitesses, ne mettent pas en cause ni en péril ce qui se fonde sur les conditions permanentes de l'art lui-même. C'est par les inévitables détails de pure convention qu'un art, qu'un style « datent » : le goût, exprimant les vraies convenances personnelles et sociales, est de tous les temps parce qu'il est humain.

Si l'œuvre d'art se met dans des conditions particulières, de nouvelles convenances naîtront, dont il faudra tenir compte : par exemple, l'art « religieux » pose au goût un problème nouveau et très délicat, qu'il me suffit d'avoir indiqué : il demanderait une étude à part, et très longue. Mais il laisse entrevoir que nos principes, appliqués à son cas, le résoudraient.

III

Le goût est-il susceptible d'éducation ?

La réponse ne peut être douteuse ni même hésitante ; il y a, en effet, une éducation des sens, des

facultés, pris isolément, et, le goût étant la perception et l'appréciation d'un rapport entre ce qui nous est livré par eux, ce rapport se modifie selon les changements de ce trésor qui lui-même dépend de leur affinement et de leur enrichissement.

L'observation raisonnée confirme, d'ailleurs, cette vue.

L'enfant n'a et ne peut avoir de goût. Il découvre les choses, isolément, il « invente » le monde, au hasard des rencontres, sans idée directrice d'un choix, par des impressions sommaires, les plus vives, les plus extérieures, les seules qui sollicitent sa curiosité, qui provoquent son intérêt. Il ne possède aucune vue d'ensemble. Il rapporte tout à lui ; mais il ne relie à lui-même les choses que par un aspect très fragmentaire et exclusif. L'enfant est, non seulement « égotiste », mais candidement « égoïste ». Cette psychologie de l'enfant, mieux comprise, est actuellement respectée dans l'invention et la construction du jouet. Le jouet doit, non seulement, être simple, mais systématiquement « simplifié » dans sa structure, dans ses lignes, dans sa forme. Dans ses couleurs, il doit être « violent » : les jolies mécaniques subtiles, fines, compliquées, les poupées frêles et « distinguées » et minaudières ne sont pas de vrais jouets : ce sont des curiosités à regarder de loin, à montrer de même — à moins qu'il ne soit permis de les casser pour les refaire dans le goût amusant.

Le sauvage n'a pas de goût. Nous n'avons garde de le prendre pour l'homme « naturel », comme les naïfs du XVIII[e] siècle. Il n'est pas davantage l'homme « primitif ». Il est enfant par incapacité de saisir les idées générales et de s'y intéresser ; mais il est, une fois adulte, homme fait par la multiplicité des perceptions sensibles qu'il a recueillies en cours de vie. De là sa manie caractéristique de la surcharge, des disparates, de la complication : gaucherie et raffinement, puérilité et prétention : ce sont les signes d'une humanité à la fois rudimentaire et décadente.

Le barbare se rapproche plus de l'enfant : il est, d'abord, assez simple, étant, lui, primitif et fruste; mais, dès qu'il se trouve en présence de la civilisation, il éprouve un éblouissement et une griserie : d'emblée, il va au complexe et au raffiné, afin de mieux prouver à lui-même et aux autres qu'il n'est nullement dépaysé. Il se déniaise avec fougue et intempérance. Ce barbare, promu souverain, c'est le « parvenu » : son triomphe, c'est l'étalage de ses trésors, de sa compétence artistique, de son sens critique, de son goût : car il tient au goût plus qu'à tout le reste ; il peut l'avoir, mais le goût ne s'achète pas.... Le « parvenu » dans la splendeur du genre, nous le reconnaissons dans le « nouveau riche ».

Mais il y a heureusement « un point de perfection, de bonté, de maturité » : et c'est le classicisme. Après ce que nous en avons dit, il n'y a plus lieu

de nous y attarder. A la suite et comme résultats de tâtonnements parfois très longs et très lents, de reprises et de retours, une conception nette et ferme d'ordre, d'équilibre, de santé s'est établie et règne sur les artistes et le public. Parce qu'elle est nette, elle commande la simplicité ; parce qu'elle est ferme, elle tend à un certain exclusivisme. Elle est plus encline à bannir tout ce qui risquerait de détonner qu'à reconnaître, pour l'accueillir, tout ce qui concorde et s'harmonise : en d'autres termes, le goût « négatif » est toujours, aux âges classiques, plus fort que le goût « positif ». C'est ce qui faisait dire à Mme de Staël que le bon goût « finissait par user la force ». Mais Mme de Staël parlait des salons du XVIIIe siècle et le XVIIIe siècle n'est déjà plus l'âge classique : le goût, passé en habitude, est devenu timoré, en attendant que la pure convention le rende servile.

Quand sonne l'heure de la décadence, au lieu de ce qui est sain, franc, simple, « solide » et « naturel » et « vrai » — nous dirions, d'un mot, « normal » — on se porte, on se jette vers ce qui est « rare », « inéprouvé », exceptionnel et — pour trancher le mot — morbide. En ceci se vérifie la juste observation de La Bruyère :

« Deux choses toutes contraires nous préviennent » également, l'habitude et la nouveauté ».

Tant que l'habitude garde la force de son premier établissement, nous sommes « prévenus » en faveur

de ce qui s'accorde avec elle ; du jour où nous nous lassons d'entendre appeler Aristide « le juste » — et nous ne nous en lassons que parce que nous ne sommes plus frappés par des raisons qui se sont un peu usées — la prévention agit en sens contraire et nous nous écrions :

Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

Mais enfin, cette éducation du goût, en quoi consiste-t-elle ?

Elle consiste, comme toute éducation, à se préserver des mauvaises habitudes et à en prendre de bonnes.

Il faut donc, d'abord, une défiance, fondée sur la vive estime du bon goût, de tout ce qui, dans notre temps et notre milieu, peut le « corrompre », le « pervertir » :

« Il y a beaucoup plus de vivacité que de goût » parmi les hommes, ou, pour mieux dire, il y a » peu d'hommes dont l'esprit soit accompagné d'un » goût sûr et d'une critique judicieuse », dit La Bruyère : c'est, en effet, affaire de jugement que le goût ».

» Entre le bon sens et le bon goût il y a la diffé- » rence de la cause à son effet ».

Et le « bon sens » est rare ; il l'était déjà du temps de La Bruyère ! Et il y a de terribles entraînements :

« Combien de siècles se sont écoulés avant que

» les hommes, dans les sciences et dans les arts,
» aient pu revenir au goût des anciens et reprendre
» enfin le simple et le naturel. »

Il faut donc être — un peu — Alceste, si l'on a la chance de vivre dans un âge où le bon goût est assez général : il faut l'être résolument et beaucoup en tout autre temps, comme, par exemple, le nôtre !

Le méchant goût du siècle en cela me fait peur....

Cette peur est le commencent du goût, et, comme le disait Jouffroy, « il faut bien du goût pour échapper à celui de son siècle ».

Le premier point est donc de ne pas « avaler » sans discernement : on ne goûte qu'à cette condition et l'on ne goûte bien que ce que l'on « déguste ».

La « dégustation », dans l'ordre esthétique, c'est l'exercice actif, agile, permanent de la « critique », et la critique, c'est le « jugement » que fournit « l'esprit de finesse ». Celui qui accepte, de toutes mains et toutes faites, les réputations, les vogues, les modes, les œuvres et les réjouissances d'art, celui-là ne fait qu'avaler : il peut sentir et mesurer la quantité, il peut percevoir l'intensité de l'effet, il ne discerne point la qualité, qui seule importe. De plus, quiconque prend l'habitude d'avaler, il est fatal que, bien souvent, il « gobe ».

La méthode de « dégustation » n'a rien, elle non plus, de mystérieux : elle procède par incessantes

comparaisons. Dans le même ordre, d'abord, par exemple, littéraire ; puis, selon la fine manière de Pascal, dans des ordres différents, par analogie, en transposant. Cet exercice est, de plus, très amusant.

Prenons, par exemple, tel drame de Hugo et imaginons une façade construite dans ce style ; prenons telle ode et figurons-nous une femme costumée dans ce genre ; prenons la littérature à succès de notre temps et par la pensée réalisons la fantaisie d'attifer selon le même art nos contemporains et nos contemporaines. Sans doute, les caprices de la mode féminine, écloses dans les secrètes officines des couturiers, nous ont rendus presque insensibles à de bien étranges bizarreries; mais, depuis qu'il y a des femmes et qui « s'habillent », jamais on ne vit paraître sous le ciel des boulevards autant d'horreurs arbitraires que, sous le ciel de l'art, notre seul siècle littéraire n'en inventa.

Mais, ouvrons Racine, relisons, par exemple, Bérénice... Supposons qu'une femme, indifférente à la convention de l'heure, se vête dans un pareil style de pureté, de noblesse, de grâce suprême — et si simple ! — et passe, sans songer (s'il est possible) à son « effet », on serait bien un peu surpris, certes, car on est peu préparé ; mais, instinctivement, on saluerait...

IV

Une question demeure, qui aurait pu être préalable, mais que l'on doit comprendre que j'aie réservée jusqu'ici : c'est celle de l'importance du goût. Faguet nous avait assuré que le goût n'existe plus : nous croyons avoir démontré le contraire. Le « béotien » estime, en tout cas, que « ça n'a pas d'importance », et une élémentaire impartialité nous fait un devoir de lui accorder la parole : il a voix au chapitre. Il nous dira, sans détour, — car il n'a point coutume d'insinuer — son opinion, que voici : « Vous êtes un certain nombre de renchéris qui » vous donnez beaucoup de mal pour subtiliser et » faire les beaux esprits ; vous vous attribuez arbi- » trairement une exclusive compétence en une » matière artificielle et factice et, sous couleur de » finesse, vous vous perdez dans le raffinement. »

Le « béotien » est, d'ailleurs, très capable de raisonner et de discuter : écoutons ses raisons :

« Si quelque réalité se cachait sous ce que l'on » nomme le « goût », ce serait, d'abord, un grand » malheur d'en avoir. La preuve en est, d'après » vous-mêmes, que celui qui n'en a pas échappe à » mille et une occasions de souffrir. Car enfin, il » faut admettre, d'après vos principes toujours, que » ce qui se rencontre le plus dans la réalité, ce n'est » pas la perfection : c'est une beauté relative, appro-

» ximative, avec des manques et des défaillances,
» quand ce n'est pas la contrefaçon, le simili, le
» toc, le staff ; la beauté authentique et pure est une
» rareté infiniment rare. Par conséquent, si l'on a
» du goût, sans cesse on se heurte et l'on souffre :
» rien de tel, pour vivre heureux, que les facultés
» un peu obtuses, un peu confuses, et la peste soit
» de votre « esprit de finesse ! »

« Inversement, dénué de goût, on a chance de
» jouir de ce que l'on rencontre sans cesse et, par-
» tant, de jouir sans fin.

» Il n'est, de plus, pas démontré que l'on ne
» jouira pas autant, puisque la jouissance, qui peut
» être aussi vive, sera, en outre, sans inquiétude.

» Enfin, l'on jouit, à vrai dire, de la même façon,
» puisque, prenant ce que l'on trouve pour de la
» beauté, on en retire précisément ce plaisir carac-
» téristique que vous nommez esthétique ».

Et il se prélasse, il se conjouit de cette absence en lui de tout « esprit de finesse » : il est heureux de cette félicité qui fait les « béats ».

Il pourrait poursuivre.

« Vous vous croyez une élite, soit ! ne discutons
» pas ce point ; cette élite, en tout cas, sera néces-
» sairement incomprise et, par conséquent, mécon-
» nue et conspuée par la masse ; elle se fera mal
» venir en ces temps de démocratie : il vaudrait
» mieux pour vous vous ranger au « mauvais goût »
» applaudir et avoir du plaisir, comme tout le

» monde... Tout le monde, c'est, au moins, la » « majorité » : la majorité fait loi, inclinez-vous ! ... » Et puis, et puis... êtes-vous bien sincères ? Ne » faites-vous pas semblant ? »

On ne m'accusera pas, j'espère, d'avoir étouffé cette voix, puissante comme celle du nombre...

Cette thèse béotique n'impressionnera pas un esprit libre et fin, mais elle peut émouvoir les « béotiens » et, des « béotiens », il y en eut toujours ailleurs qu'en Béotie.

Il vaut donc la peine de réfuter les arguments.

Première proposition : « Qui n'a pas de goût échappe à plusieurs occasions de souffrir ».

Rien n'est moins certain.

Sans doute, il existe, sinon une infinité, du moins un très grand nombre de manières de manquer la beauté : il suffit qu'une seule convenance ne soit point observée : en revanche, il n'y a qu'une seule manière de l'atteindre ; et le bon goût, étant unique, correspond à cette unique perfection, à cette « réussite », si l'on préfère. Donc le mauvais goût est multiple comme son objet !... — Alors ? — Mais, le mauvais goût, dans son universalité, il n'est personne qui le possède : on a un certain mauvais goût, dans lequel on est comme spécialisé : par conséquent, on souffre de toute défaillance de beauté qui ne correspond pas à ce mauvais goût déterminé et, de plus, ô disgrâce !, de la beauté elle-même.

Seconde proposition : « Qui n'a pas de goût jouit plus souvent ».

Nous avons déjà implicitement répondu : il faudrait qu'il y eût coïncidence permanente et stable entre l'imperfection déterminée qui se présente et le mauvais goût déterminé qui la perçoit ; les rencontres étant fortuites, rien n'assure cette harmonie dans la fausseté.

Troisième proposition : « Qui a le goût mauvais jouit autant ».

Est-il possible, en dehors de la théorie pure, — et encore ! — d'établir une distinction un peu nette entre la quantité et la qualité du plaisir ? En pratique, nous ne le croyons pas. Nous nions donc tout simplement : quelque vive que soit la jouissance, si elle implique une erreur, ou une confusion, elle reste inférieure, elle n'égale pas l'autre. Celui-là jouit beaucoup, jouit intensément, jouit pleinement, jouit d'une manière exquise, qui éprouve la jouissance de qualité parfaite. Or le goût porte témoignage de cette qualité du plaisir.

Mais le « béotien » n'est pas au bout de ses raisons.

« Le beau, par définition, est indépendant, sinon
» exclusif de l'utile ; comme tel, il ne sert à rien.
» Peu importe donc que l'on se méprenne sur son
» compte, l'erreur est de nulle importance prati-
» que ; et, puisque la fonction du goût est de le

» reconnaître, le goût lui-même est d'importance » nulle dans la réalité de la vie ».

Nous voilà parvenus au cœur même de la « Béotie ».

La jouissance de la beauté, désintéressée et sereine, n'éveille pas en nous de désir vers quelque avantage extérieur et d'un autre ordre ; elle est contemplative ; elle se complaît en son objet et se satisfait d'elle-même. Il ne s'ensuit nullement qu'elle soit, par le fait même, inutile. Il nous est, en effet, utile, il nous est avantageux, il nous est bon de jouir ainsi ; il est de notre intérêt d'êtres humains d'éprouver et d'entretenir en nous des activités aussi hautes, aussi nobles, aussi pures ; la beauté a son utilité en elle-même et par elle-même, indépendante de toute utilité d'un autre ordre.

Mais, si le beau est utile, s'il est même une des utilités les plus hautes, dans une société d'êtres humains pleinement dignes de ce nom, il apparaît, de toute évidence, qu'il y a une importance primordiale à ne pas confondre avec lui ce qui n'est pas lui.

Cette importance du goût — on le conçoit — n'est pas individuelle seulement, elle est tout autant sociale.

Un « attique » — car il s'en va temps que nous lui donnions audience — un « attique » nous le dirait :

« Le goût, c'est une revanche ! Il est trop vrai,

» nous ne rencontrons, au cours de la vie, que trop
» souvent la laideur, des laideurs multiples et multi-
» formes ; mais, au milieu de ces choses manquées, il
» y a par ci par là, une de ces réussites merveilleuses,
» délicieuses.... Celui qui n'est pas préparé à la recon-
» naître passera tout à côté sans en avoir joui ; mais
» celui qui « a le goût parfait », à cette minute rare,
» ressentira un tel plaisir qu'il oubliera tout le reste
» et que cette minute, bénie dans son existence, le
» réconciliera avec la vie, parce qu'elle lui ouvre
» sur la profondeur des choses des aperçus qu'un
» autre ne peut même soupçonner.

« Le goût, c'est une noblesse, une noblesse de
» l'âme tout entière : c'est-à-dire, d'abord, de l'in-
» telligence ; et ensuite du sentiment, de celui qui
» s'insinue dans l'idée même pour la rendre belle,
» charmante, pour rendre la pure intellectualité
» émouvante ; et enfin du caractère même qui ne
» veut pas déroger de l'humain ».

Ah ! quel beau peuple que ce peuple grec qui posa, pour la suite des âges, et résolut ce problème du goût ; chez qui, les Béotiens — parce qu'ils en manquaient — furent, malgré de fortes vertus, définitivement ridiculisés par les Attiques — parce qu'ils en étaient doués excellemment.

La noblesse de la Grèce, c'était cela : la finesse, la grâce, la justesse, la discrétion, le « goût ». Cette noblesse, elle se croyait la mission de la représenter

parmi les hommes et de la faire régner sur le monde.

Les Romains leur prirent la puissance, mais, comme le reconnaissait Horace avec fierté, « la Grèce vaincue prit son fruste vainqueur », et les Romains reprirent à leur compte la mission délicate : trop délicate, eût-on pu craindre, pour leur rudesse native ; mais la Grèce, en les « captivant » (cepit), les avait séduits profondément ; ils étaient devenus les dépositaires du goût.

Ils le transmirent par la romanisation de leurs conquêtes.

Nous ne sommes, nous, s'il faut en croire Renan, que « des Scythes péniblement civilisés » ; mais, civilisés par Rome, néo-latins, nous avons reçu d'elle ce qu'elle avait pu s'assimiler du goût hellénique.

Aussi les néo-latins sont-ils les seuls chez qui cet exquis trésor soit vraiment naturel ; et, si Montesquieu parle quelque part du goût naturel pour l'opposer au goût acquis, la longue possession héréditaire abolit la distinction entre les deux : tel est bien le cas de tous les néo-latins et les faits récents, avec tout ce qu'ils ont définitivement établi, me dispensent d'insister.

Mais ils me suggèrent une dernière conclusion.

Outre l'importance personnelle et sociale, la question du goût présente pour nous, Belges, un intérêt national. Je me ferais scrupule d'appuyer :

ce serait exprimer et fausser à la fois ma pensée sur ce pays que j'estime plus que je ne saurais dire.

Je suis cependant amené à me demander parfois si — de ce point de vue national — nous avons assez, en Belgique, la conscience et le souci de la forme, de l'allure, du ton, et, pour tout dire d'un mot, du goût ; si nous livrons de notre pays à l'étranger l'image vraie de notre pays ; si une préoccupation trop exclusive du fond substantiel n'aboutit pas à un certain laisser-aller de l'expression qui se résout finalement en une trahison du fond lui-même. Il y a, chez nous, peut-être un trop grand nombre d'excellentes gens qui s'appellent avec complaisance des « hommes positifs ». L'homme positif se caractérise souvent par ceci qu'il ignore ou méconnaît certaines réalités parce qu'elles sortent de l'ordre matériel : en bonne justice, il devrait se définir surtout négativement ; et je crains bien qu'il n'y ait en lui plusieurs parts de « béotien ».

Après les belles et grandes choses que la Belgique a fait admirer au monde, il serait déplorable qu'elle ne tînt pas à s'exprimer tout entière, avec noblesse et simplicité — avec goût.

LE TACT

Quand un érudit se signale par des trouvailles particulièrement heureuses, nous parlons de son « flair ». Nous disons « goût » à propos d'un artiste ou d'un critique. De l'homme du monde nous louons le « tact ».

Dans cette acception, toute morale, le mot est d'usage assez récent; je ne pense pas que l'on trouve un texte classique où il soit ainsi employé : « tact » y est synonyme de « toucher » au sens physique. Nous disons aujourd'hui, dans ce sens, « contact », mais nous n'employons plus l'un pour l'autre « tact » et « toucher ». Il y a donc eu un changement dans la langue ; elle s'est enrichie d'une nuance : la question serait de savoir si la nuance, devenue plus précise pour nous, a exigé cette distinction dans le langage ou si les gens de l'âge classique ne l'avaient pas perçue : ce qui serait assez surprenant.

Quoi qu'il en soit, comme le « goût » et le

« flair », le « tact » est une métaphore. Par le goût, comme par tous les sens, nous entrons en relation avec le monde extérieur ; et l'on conçoit, à cause de ce qu'il y a plus de personnel dans ce genre de perceptions, que ce soit lui que l'on ait choisi pour exprimer la finesse dans le domaine esthétique. Le toucher, au contraire, est, avec la vue, le moyen universel de communication ; il est, par excellence, un sens de relations : il était donc naturel que ce fût de lui que l'on tirât le nom destiné à exprimer la finesse dans les rapports de société.

Voilà un premier rapprochement : le tact serait ainsi, dans l'ordre social, ce qu'est le goût dans l'ordre esthétique.

De cette expression — le tact — on pourrait rapprocher un autre terme, tout moderne aussi, le « doigté ». Il est mentionné dans les dictionnaires récents, avec cette explication : « au sens technique, veut dire : indication des doigts qui doivent frapper les notes à certains passages difficiles de l'exécution musicale ». De même que c'est pour les endroits scabreux que l'on indique l'ordre de frappement des notes, de même, c'est de certaines situations délicates et passagères que nous disons qu'il y faut du « doigté » pour éviter la « fausse note » ou « l'accroc » : le « tact » est plus permanent, c'est une aptitude toujours présente et active.

Le nom est heureux. Il y a, en effet, tant de manières de toucher ! La manière légère, agile,

souple, élégante, le toucher qui est une caresse et un frôlement ; et toutes les manières qui sont précisément le contraire: on peut avoir la main gauche, gourde, lourde, la main qui est un battoir ou une patte. Certains ne s'en contentent pas : leur main déjà pesante, ils l'alourdissent encore, et c'est ce que nous conte La Fontaine, dans sa Fable, devenue proverbiale, l'Ours et l'Amateur des jardins.

L'ours allait à la chasse, apportait du gibier ;
Faisait son principal métier
D'être bon émoucheur ; écartait du visage
De son ami dormant ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé.
Un jour que le vieillard dormait d'un profond somme,
Sur le bout de son nez une allant se placer
Mit l'ours au désespoir ; il eut beau la chasser.
Je l'attraperai bien, dit-il ; et voici comme.
Aussitôt fait que dit : le fidèle émoucheur
Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur,
Casse la tête à l'homme en écrasant la mouche ;
Et, non moins bon archer que mauvais raisonneur,
Raide mort étendu sur la place il le couche.

La chose, sinon le mot, était connue des classiques et « le pavé de l'ours » nous définit, par son contraire, le « tact ».

La chose, qu'est-elle donc ?

Nous connaissons le « savoir vivre ». C'est un ensemble de prescriptions de civilité qui peuvent être cataloguées d'une manière assez précise et rigoureuse. On les mentionnera donc à la file ou

bien on les groupera en chapitres et l'on nous en fera un manuel — que l'on appelle aujourd'hui, de préférence, manuel de politesse. Cela constituera une sorte de code fixant l'usage des relations sociales et mondaines, y compris le protocole et l'étiquette, contenant des règles dictées par le bon sens et d'autres, passablement minutieuses et arbitraires. C'est un « savoir » : donc cela peut s'apprendre. On peut s'assimiler, théoriquement et pratiquement, le savoir-vivre.

Cela suffit-il pour vivre ?

Non, il y a autre chose ! Tous les cas ne sont pas prévus et les cas prévus ne se présentent guère tels quels : devant la réalité entrelacée, complexe et mouvante de la vie, les règles apprises, les formules consacrées semblent presque toujours fausses ou raides : il faut les assouplir, les alléger, les changer en tout cas ; elles ne s'adaptent presque jamais exactement ; il y a autre chose, qu'il est nécessaire de deviner, de sentir, qui ne s'apprend point : vivre est tout un art que n'enseignera jamais le plus complet traité de savoir-vivre.

Oui, vivre est un art, et partout où surgit cet aspect de la réalité : l'art, aussitôt apparaît l'insuffisance du savoir formulé, codifié, établi, reconnu, transmis : il peut être indispensable ; à l'évidence, il l'est souvent ; il ne suffit jamais à faire l'artiste ; il faut autre chose ; et, nous le savons déjà, ce qu'il faut, c'est « l'esprit de finesse ».

L'homme adonné aux arts mécaniques, ce que nous appelons aujourd'hui les métiers, maître des secrets de la technique et du procédé, pourra fournir la preuve de sa compétence professionnelle en exécutant ce que l'on nommait jadis le « chef-d'œuvre »: il n'en sera pas moins un simple artisan tant qu'il n'aura pas « créé », c'est-à-dire, tant qu'il n'aura pas adapté d'une manière nouvelle, ingénieuse et personnelle, à une combinaison imprévue de conditions son savoir acquis : du jour où il invente ainsi pour plier son œuvre à une face du réel, l'ouvrier devient maître, l'artisan se révèle artiste.

Dans les « arts libéraux », même phénomène. Tel possédera la science médicale et la pratique courante, acquise par l'observation et l'expérience clinique : il sera un « docteur en médecine » ; il y a loin de là à être un médecin ; il y a le « diagnostic », d'abord, qui est fait, pour une part, de divination ; il y a la trouvaille dans l'application du traitement.

Même différence entre un « plaideur » et un avocat ; entre un « parleur » et un orateur. Un adage très ancien proclame : «Summum ius summa iniuria », l'application littérale et rigoureuse du droit se retourne contre la fin même de la loi qui est la justice et se trouve souverainement injuste : le véritable « juge » s'inspire, lui, de l'équité. Le moraliste déclare la loi ; le casuiste prévoit les applications concrètes ; seul, le « directeur », parce qu'il décèle toutes les nuances du réel et s'assouplit à ses mobi-

les contours, fait passer dans la vie spirituelle l'inspiration vraie de la moralité supérieure. Le monde entier vient de discerner, une fois de plus, ce qui sépare un « général » d'un « capitaine ».

Les beaux-arts proprement dits font éclater à chaque instant la même vérité. L'« art d'écrire », que M. Ant. Albalat enseigne « en vingt leçons » ne s'enseigne point ; comme il le dit, d'ailleurs, lui-même très sagement, ce qui s'enseigne, c'est la « partie métier », et voilà ce qui faisait dire à Pascal, au grand scandale des professeurs, que « la véritable éloquence se moque de l'éloquence ». Tel est, en effet, le sens exact de cette dédaigneuse parole : le véritable écrivain est au-dessus des règles, soit qu'il les viole, car c'est encore une manière supérieure, chez lui, de s'en servir, soit qu'il les observe, car il les interprète en les dominant. Sainte-Beuve a dit de Saint-Simon : « il écrit à la diable pour l'immortalité » : il écrit « mal » ; un élève de M. Albalat, s'il a été jusqu'au bout de la vingtième leçon, et peut-être avant, écrit mieux, il écrit peut-être bien, il rédige, il compose, il est correct, il est « coloré » : que n'écrit-il mal — comme Saint-Simon !

On voit comment partout où nous constatons l'intervention de l'art, à la science, même pratique, régie par ce que Pascal appelait « l'esprit de géométrie », doit s'ajoindre, sous peine de réalisation gauche et lourde, ce qu'il nommait « esprit de finesse » : l'esprit de finesse règne universellement dans tout

le domaine de l'art. Et puisque la vie de société est incontestablement un art, c'est dans la vie même que nous verrons « l'esprit de finesse » transfigurer en gens de « tact » le monsieur très bien et la dame comme il faut.

Le tact, ce n'est pas la politesse qui s'apprend. Il serait étrange que les classiques français, si fins à saisir toutes les nuances de psychologie, surtout sociale, n'eussent pas signalé cette distinction, aussi, la trouvons-nous, comme il est naturel, dans La Bruyère : ce que nous appelons le tact, il le désigne, lui, sous le nom d' « esprit de politesse ». Avouons que le nom actuel est plus heureux :

« L'on peut définir l'esprit de politesse, l'on ne » peut en fixer la pratique : elle suit l'usage et les » coutumes reçues ; elle est attachée aux temps, aux » lieux, aux personnes, et n'est point la même dans » les deux sexes, ni dans les différentes conditions ; » l'esprit tout seul ne la fait pas deviner, il fait » qu'on la suit par imitation et que l'on s'y perfec- » tionne ; il y a des tempéraments qui ne sont » susceptibles que de la politesse, et il y en a d'au- » tres qui ne servent qu'aux grands talents ou à une » vertu solide ; il est vrai que les manières polies » donnent cours au mérite et le rendent agréable, et » qu'il faut avoir de bien éminentes qualités pour » se soutenir sans la politesse ».

On arriverait donc à définir le « tact ». Quant à fixer la pratique, on ne le peut. Or, et c'est là l'im-

portant, il est possible de fixer la pratique de la politesse et la preuve, c'est qu'on en rédige le code dans les manuels de politesse : ce qui peut s'apprendre, c'est la politesse ; ce qui ne s'apprend point, c'est « l'esprit de politesse », parce qu'il faut le « sentir ».

La Bruyère dit encore :

« Il me semble que l'esprit de politesse est une
» certaine attention à faire que par nos paroles et par
» nos manières les autres soient contents de nous
» et d'eux-mêmes ».

Voilà certes le triomphe du tact : arriver à réaliser ce qui paraissait irréalisable à La Fontaine :

Nul ne peut contenter tout le monde et son père !

En fin de compte, c'est bien, dans l'ordre social et mondain, l'exact analogue du goût dans l'ordre esthétique : l'observation de toutes les convenances les plus délicates et les plus subtiles, au point d'agréer à tout le monde et de faire ce miracle que tout le monde soit aussi content de soi que de nous et de nous que de soi.

Pouvons-nous préciser encore ?

« L'esprit n'y suffit pas », dit La Bruyère. L'esprit, c'est ici la raison seule, le seul bon sens, considéré à part : et c'est là ce qui m'autorise à interpréter La Bruyère par Pascal, en traduisant qu'il faut « sentir », comme Pascal le dit de « l'esprit de finesse ». Mais, on a dit aussi que « le tact,

c'est l'esprit au service du cœur ». Point de tact, en effet, sans une fine sensibilité, sans le désir sincère et délicat, non seulement de faire plaisir, mais de « plaire » au sens noble du mot, sans l'amabilité, qui est bienveillance et bonté, sans le « cœur », au sens actuel du mot.

La Bruyère observait :

« La politesse n'inspire pas toujours la bonté,
» l'équité, la complaisance, la gratitude ; elle en
» donne du moins les apparences et fait paraître
» l'homme au dehors comme il devrait être inté-
» rieurement ».

Elle n'inspire pas toujours ; elle inspire donc ordinairement, normalement, ces bons sentiments ? Oui, et cela est d'un observateur : nous mettre dans une attitude déterminée est déjà une suggestion du sentiment correspondant à cette attitude, par exemple, joindre les mains et baisser les yeux est une invite à prier intérieurement ; ainsi observer les règles, faire les gestes, accomplir les rites les plus extérieurs de la politesse agit par une suggestion spontanée sur l'âme et tend à mettre d'accord le dedans avec les dehors. Cette politesse tout extérieure est aussi un aveu implicite et un hommage : elle reconnaît, en effet, qu'il faut au moins paraître ce qu'il faudrait être. L'esprit de politesse est l'expression de l'accord réalisé effectivement : en obtenant l'observation de toutes les règles du savoir

vivre, il y ajoutera toutes les grâces que le cœur inspire.

Le tact, c'est la politesse du cœur.

Et ceci est proprement chrétien.

Saint Paul dit, il est vrai, « si je plaisais aux hommes, je ne serais pas le serviteur du Christ », mais le sens n'est pas douteux : si je cherchais la faveur humaine par des complaisances coupables, je me mettrais en désaccord avec l'évangile. C'est le même saint qui a dit qu'il s'était fait tout à tous, et l'on sait avec quelle ardente tendresse il savait gagner les hommes pour les donner au Christ. Mais ce n'est plus là simplement sympathie humaine, naturelle bienveillance : c'est chose plus haute et plus pure, la charité. L'évangile sera, par son précepte qui en ramasse tout l'esprit, d'aimer le prochain comme le Christ nous a aimés, l'inspirateur le plus efficace et le plus élevé du tact. Et, en effet, je n'hésite pas à donner cette dernière définition : le tact, c'est la fleur de la charité.

Si donc nous en voulons trouver les modèles les plus parfaits, c'est l'évangile que nous relirons et nous choisirons les pages où le Christ lui-même est directement en scène. On étudie trop peu sous cet aspect cette inépuisable figure de Jésus et l'on a tort : s'il est Dieu en est-il moins homme d'une humanité parfaite et exquise et les évangélistes, qui l'adoraient, ont-ils voilé cette perfection humaine

de Celui qui fut leur Ami et les gagna d'abord par là ?

Deux traits charmants et bien connus nous donnent du tact une divine image. Le premier est raconté par saint Luc : c'est la rencontre dans la maison de Simon le Pharisien :

« Un pharisien, nommé Simon, ayant prié
» Jésus de manger avec lui, il entra dans sa maison
» et se mit à table. Et voici qu'une femme qui
» menait une vie déréglée dans la ville, ayant su
» qu'il était à table dans la maison du pharisien,
» apporta un vase d'albâtre plein de parfum. Et se
» tenant derrière lui à ses pieds, tout en pleurs, elle
» se mit à les arroser de ses larmes et à les essuyer
» avec les cheveux de sa tête, et elle les baisait et les
» oignait de parfum. A cette vue, le pharisien qui
» l'avait invité, dit en lui-même : « Si cet homme
» était prophète, il saurait qui est cette femme qui
» le touche et que c'est une pécheresse ». Alors
» Jésus lui dit : « Simon, j'ai quelque chose à te
» dire ». -- « Maître, parlez », dit-il. — « Un
» créancier avait deux débiteurs ; l'un lui devait
» cinq cents deniers, et l'autre cinquante. Comme
» ils n'avaient pas de quoi payer leur dette, il la
» leur remit à tous deux. Lequel l'aimera davan-
» tage? » Simon répondit : « Celui, je pense,
» auquel il a le plus remis ». Jésus lui dit : « Tu
» as bien jugé ». Et, se tournant vers la femme,
» il dit à Simon : « Vois-tu cette femme? Je suis

» entré dans ta maison, et tu ne m'as pas donné
» d'eau pour laver mes pieds ; mais elle, elle les a
» mouillés de ses larmes, et les a essuyés avec ses
» cheveux. Tu ne m'as donné de baiser ; mais elle,
» depuis qu'elle est entrée, elle n'a point cessé de
» me baiser les pieds. Tu n'as pas oint ma tête
» d'huile, mais elle a oint mes pieds de parfums.
» C'est pourquoi, je te le dis, ses nombreux péchés
» lui sont pardonnés, parce qu'elle a beaucoup
» aimé ; mais celui à qui on pardonne peu aime
» peu. » Puis il dit à la femme : « Vos péchés vous
» sont pardonnés. » Et ceux qui étaient à table avec
» lui dirent en eux-mêmes : « Qui est celui-ci qui
» remet même les péchés ? » Mais Jésus dit encore
» à cette femme : « Votre foi vous a sauvée, allez
» en paix. »

Représentons-nous la scène. La maison orientale est ouverte à tout venant, selon les habitudes de l'époque et c'est faire honneur à l'hôte que d'aller constater la magnificence de la réception. La femme est entrée par les cours, elle pénètre dans la salle et le scandale est grand. Le pharisien est l'homme « respectable », d'une respectabilité officielle et affichée. Il est choqué, il se redresse, d'un air que nous devinons : Quoi ! chez lui, cette femme ! Et tout de suite le soupçon germe dans son esprit et dans son cœur. Il se dit : « Évidemment, ce Jésus que l'on dit prophète, c'est-à-dire, doué d'une vue directe sur les âmes, ne peut l'être, sinon

il repousserait cette femme avec dégoût. Jésus a lu dans son âme à lui : il va le lui prouver. Il improvise une parabole très simple à laquelle le pharisien va se prendre. A la question du Maître, il répond sans hésiter et très bien, et c'est ce qui va le confondre. De sa parabole le Christ commence lui-même l'application. Et c'est en cela que se révèle son tact exquis. Quelle application, en effet, va-t-il faire ? Celle que nous devinons, que nous avons déjà faite, tant elle est naturelle et, en quelque sorte, imposée par la logique elle-même ? — « Voilà une » femme qui est couverte de honte ; on lui par- » donne ; est-il étonnant que sa gratitude soit, à ton » gré, quelque peu exubérante ? » — Non !... Brusquement, avec une agilité très fine, il se retourne et fait une application imprévue et inverse. Il a laissé suffisamment entendre qu'il connaît cette pécheresse ; mais ce que le pharisien ne voit pas, il le voit, lui, et va le lui faire voir : c'est la beauté de ses sentiments de reconnaissance et de générosité, dont, l'un après l'autre, il va signaler, en les relevant, les traits. Et, point par point, il reprend : « Je suis entré chez toi, et tu ne m'as pas donné à laver » — usage universel, et imposé, dans les pays orientaux, vu l'habitude de marcher chaussé de sandales, aussi élémentaire que, de nos jours, celui de prendre le manteau d'un hôte, à son entrée — on n'a pas eu cet égard de simple politesse. L'omission est réparée par la délicate inspiration de cette

femme qui lave des larmes de son repentir les pieds du Maître. « Je suis entré chez toi et tu ne m'as pas donné le baiser » — autre marque obligée d'accueil, comme, aujourd'hui la poignée de main — l'hôte s'en étant dispensé, cette femme n'a pas cessé de lui baiser les pieds, réparant par cet humble hommage un manque d'égard déjà blessant. « Tu ne m'as pas versé de parfum sur la tête » — marque d'honneur spéciale, celle-ci : on employait, à cet effet, de petites fioles d'essence précieuse, dont on brisait le col effilé pour verser la liqueur sur la chevelure épandue. Naturellement, cette distinction flatteuse avait été omise, comme les autres signes de considération et la pécheresse réparait de son mieux en parfumant les pieds du Maître, du Seigneur ! Quelle leçon et administrée avec quel tact ! Jésus qui s'est borné à insinuer qu'il savait la délicate situation, détaille toutes les initiatives de la gratitude, de l'humilité, du respect : pas un mot qui soit blessant pour cette malheureuse, déjà réhabilitée, pas un trait qui ne soit touchant.

Autre exemple évangélique. On se rappelle, dans le récit de la passion, un incident particulièrement pénible : le triple reniement de Pierre. Ailleurs, ce sont des ennemis ou des étrangers qui font souffrir le Christ, ici, quand s'entrecroisent contre lui les pires accusations, voilà que son ami, un de ceux qu'il a le plus comblés, parce qu'une esclave, l'ayant dévisagé et ayant reconnu son accent de Galilée,

crie qu'il est de ses disciples, lâchement, se met à jurer « qu'il ne connaît pas cet homme ». Ces choses-là, pour les caractériser, il faut user de termes injurieux. Si l'on nous avait ainsi traités, peut-être, nous gagnerions sur nous de ne pas nous venger, de pardonner, de rendre le bien pour le mal — parce que le Christ nous le demande et nous en donnerait la force ; mais rendre à un tel homme notre confiance tout entière ; mais le choisir, de préférence à tout autre, comme le dépositaire de notre pensée, le continuateur de notre œuvre, notre représentant authentique, un autre nous-même? Jésus l'a fait. Et il y a, dans l'évangile, une allusion, une seule, à la défaillance de Pierre. C'est après la résurrection ; Jésus cause avec les siens ; Il demande à Pierre : « M'aimes-tu? » — Oui, Seigneur! — Il lui demande : « M'aimes-tu plus que ceux-ci ? » (Pierre avait dit, avant la trahison, quand elle lui était prédite : Quand même tous vous abandonneraient, moi, je ne vous quitterais pas !) Pierre, qui, sans doute, n'a pas saisi l'allusion, répond, toujours ardent et prime-sautier, avec une sincérité, d'ailleurs, touchante : « Mais, oui, je vous aime ! » Il faut qu'il comprenne, pourtant, mais sans que rien laisse soupçonner le moindre reste d'amertume ou le plus léger reproche ; et Jésus lui demande une troisième fois : « Pierre, m'aimes-tu ? » — Pierre, soudain, s'attriste : il vient de comprendre : le Maître lui a demandé une profession triple d'amour pour effa-

cer le triple reniement. Et c'est à ce moment que le Christ lui confie tout, pour lui montrer que, s'il n'a rien oublié — ce qui n'est pas possible — le souvenir présent ne peut rien sur sa bonté.

Le contraire du tact, dans la langue d'aujourd'hui, dans l'argot, hélas ! qui est un peu — ou beaucoup — notre langue, nous l'appelons : la gaffe.

La gaffe, au sens étymologique, c'est une énorme perche, munie d'un croc, qui sert à mener les bateaux. La gaffe est une sorte de doigt énorme et crochu, dont l'attouchement doit manquer à la fois de précision et de légèreté. La métaphore qu'on en tire, pour exprimer ce qui se disait jadis bévue ou lourdise, est certainement très pittoresque. Gaffe ne manque vraiment pas de saveur.

La bévue est bien connue de La Bruyère :

« C'est une faute contre la politesse que de louer
» immodérément, en présence de ceux que vous
» faites chanter ou toucher un instrument, quelque
» autre personne qui a ces mêmes talents. »

La scène s'évoque : mademoiselle vient d'achever « son morceau », on dit : « Très bien ! très bien !... Connaissez-vous Melle une telle ? Je l'ai entendue hier... Ah ! en voilà une artiste ! Quel sens musical.... etc. » La pauvre petite qui vient de jouer dit : « Oh oui ! oh oui ! » mais elle a envie de se cacher sous le piano... Gaffe !...

La Bruyère ajoute :

« Comme, devant ceux qui vous lisent leurs vers, un autre poète ; »

Même scène... Gaffe ! Le poète sera navré ou furieux, en tout cas il « fera une tête... »

Or, la plupart du temps, c'est parce que l'on ne sait comment louer sans être purement banal que l'on file par cette malencontreuse tangente.

La gaffe, lourdise ou bévue peut se commettre de différentes manières qu'il ne faut pas confondre.

Nous ne parlerons pas de celle qui échappe par simple distraction. On en cite d'énormes. Celles des grands hommes sont célèbres, surtout celles des grands savants : ce n'est point là la vraie gaffe. La vraie gaffe est celle qui est faite exprès, mais qui n'est pas reconnue comme telle par son heureux auteur : elle suppose l'inconscience tranquille, l'incapacité obtuse à saisir une situation et laisse, d'ordinaire, l'opérateur dans un contentement béat.

Si l'on veut des exemples plantureux de la gaffe monumentale autant que morne, on n'a qu'à puiser dans la biographie de Bismarck au moment du siège de Paris. Il en fut abominable, mais fier : car de toutes ces tristes gaffes il se vantait copieusement dans ses lettres à sa femme.

« Ils » ont parfois la gaffe joyeuse, témoin cette page de Saint-Simon. Il s'agit d'un Électeur de Cologne. Cela se passe en 1711. Le personnage s'était distingué déjà :

« Il aimait à prêcher, et on peut juger comment

» il prêchait. Il s'avisa, un premier jour d'avril, de
» monter en chaire ; il avait envoyé inviter tout ce
» qui était à Valenciennes et l'église était toute
» remplie. L'Électeur parut en chaire, regarda la
» compagnie de tous côtés, puis, tout à coup se mit
» à crier : « Poisson d'avril ! poisson d'avril ! » Et
» sa musique, avec force trompettes et timbales, à
» lui répondre. Lui, cependant, fit le plongeon et
» s'en alla. Voilà des plaisanteries allemandes et de
» prince, dont l'assistance, qui en rit fort, ne laissa
» pas d'être bien étonnée ».

On rit, naturellement, mais on fut étonné : c'étaient des plaisanteries allemandes et de prince ! On peut être bien certain que l'Électeur était ravi de lui-même. Rentré en Allemagne, il aura conté partout ce « trait d'esprit », et jamais il ne se sera douté qu'il s'était ridiculisé lourdement, et, parce que l'on avait ri, il sera resté convaincu que l'on avait goûté son bon tour… C'est une sorte de bêtise spéciale, qui fait des frais, qui se met en dehors, qui se complaît en soi, sereine et somptueuse…

Leur tact !… C'était pendant l'occupation, à Bruxelles. Au jardin botanique, il y a des roses, respectées même du gamin de Bruxelles. Un officier tout flambant gris, sans hâte, cueillait des roses, et, tout le long de la balustrade du boulevard et de la rue royale, les passants arrêtés s'étaient accoudés et regardaient, sans mot dire, mais avec les yeux que on devine… Qu'ils eussent pris nos cuivres, et nos

laines, et le reste encore, il pouvaient invoquer des nécessités de guerre ; mais nos roses, non, c'était trop fort ! Dans un jardin public d'Allemagne, il n'eût osé toucher à une feuille... Quand il sortit, je crus deviner qu'il avait l'air un peu gêné pendant la durée de son défilé devant les bourgeois de Bruxelles, et je me reprochai la sévérité précipitée de mon premier jugement. Le lendemain, je le revis ; il vint, longeant les murs, sournoisement, cueillir trois roses...

Je croyais avoir mesuré la profondeur de leur manque de tact ;

Mais l'abîme est immense...

Un officier était logé dans un château du Limbourg. Un jour, il s'absente et rentre, à la soirée, un bouquet de roses à la main ; il s'avance vers la châtelaine et, galamment, lui offre ses fleurs en disant : « Je les ai cueillies sur la tombe d'un officier allemand, à Haelen, une tombe toujours fleurie, car c'est une famille très riche... »

Cela ne se commente pas... Leur tact !

Je ne sais si nos officiers, en Allemagne occupée, ont cueilli des roses dans les jardins publics ; c'est possible, j'espère que non, mais c'est possible ; seulement, là-bas, les gens l'auraient trouvé tout naturel, puisque les nôtres avaient, à leur tour, la force ; et, s'ils le trouvent naturel, ce n'est plus du

tout la même chose — pour nous — et, pour eux, c'est encore la même chose, exactement :

« Ce sont des choses tellement délicates... qu'il » faut un sens bien délicat... pour les sentir... On » a des peines infinies à les faire sentir à ceux qui » ne les sentent pas d'eux-mêmes ».

LE CLASSICISME

« Qu'est-ce qu'un classique ? » se demandait, un jour, Brunetière. Et il répondait, d'abord, comme nous ferions tous, par la définition nominale : c'est un auteur qu'on étudie en classe. Et pour les Romantiques entièrement émancipés, comme Hugo devenu révolutionnaire, en voilà assez : un classique, c'est, à la fois, l'idole et la victime des « cancres », des « cruches », des « engourdis ». Et, pour beaucoup d'autres, qui ne sont ni romantiques ni quoi que ce soit, mais qui ont, jadis, « fait leurs classes », c'est assez dire aussi : un classique est un écrivain d'autrefois, dont quelques fragments traînent dans les anthologies scolaires, pour être disséqués par des cuistres devant des potaches et verser, d'âge en âge, dans les âmes fraîches et puériles des jeunes garçons et des fillettes — qui lisent, en cachette, des livres « amusants » — l'ennui traditionnel et obligatoire.

Cette impression — trop fréquente et indue —

d'ennui qui pesa sur l'adolescence, met, d'ordinaire, la jeunesse en réaction contre tout auteur classique, en tant que tel, et c'est une des raisons — car il y en a d'autres — pour lesquelles on ne les lit guère. Cependant, comme d'avoir « fait ses classes » confère une certaine supériorité et une sorte d'aristocratie intellectuelle, cette abstention n'exclut pas une espèce de respect platonique pour ces grands auteurs négligés et même antipathiques.

Plus tard, quand approche la maturité, par une réaction en sens inverse et assez commune, une curiosité s'éveille d'aller reconnaître ces vieux auteurs si célèbres et si peu connus, et il est rare que la rencontre ne produise pas une surprise ravie. Je me souviens d'un médecin militaire, voisin de la quarantaine, que les circonstances avaient amené à ouvrir les « Œuvres poétiques » de Boileau et dont l'enthousiasme exubérant devint quelque peu redoutable à ses amis. Il avait découvert « l'Art poétique », comme La Fontaine, Baruch : « Avez-vous lu Baruch ? ».... Et il citait, il citait....

Ce charme, très nouveau, il est fait, en partie, du goût que donne habituellement l'âge mûr pour les choses de l'enfance vers lesquelles il se retourne avec prédilection ; mais il est fait, surtout, d'autre chose : en revenant aux classiques, à ce moment de la vie qui est une « époque » du développement intellectuel, on découvre souvent et tout à coup la valeur de ces bons vieux livres, et l'on se sait gré —

au contraire de M. Jourdain qui en voulait tant à ses père et mère de ne pas lui avoir fait apprendre toutes ces belles choses — d'avoir jadis appris (on s'en donne l'illusion) des choses, en effet, si belles. On se rend compte qu'on n'a été ni trompé ni fourvoyé ni joué : on a été « bien formé ».

Je ne prétendrai pas que chacun renie toujours, homme fait, le jugement qu'il a gardé, de son adolescence, sur ses maîtres. S'il en a eu d'intelligents et d'habiles, il se rend parfaitement compte que ce n'est pas leur faute ni celle de leurs auteurs, mais la sienne, par une sorte de parti pris ou de respect humain, s'il a connu l'ennui. Si ses maîtres méritaient les sévérités dont ils ont été certainement comblés, il leur garde une rancune d'avoir si mal dispensé les trésors qu'ils devaient révéler.

Et ceci nous amène à définir mieux un classique : un auteur digne d'être étudié dans les classes.

La formule est d'une portée tout autre.

Si l'on conçoit les classes, non comme des « boîtes » où l'on « bourre le crâne » à des « potaches » pour les « caler » en vue d'un examen et les mettre à même de décrocher un diplôme, mais comme des écoles où s'élabore l'avenir par la formation intellectuelle et morale de la jeunesse, les classes doivent toujours être ce qu'exprimait le nom d'humanités. Ce qu'elles doivent dégager, c'est l'homme, non prématurément spécialisé, — ce qui le déforme par excès de développement dans un sens au détriment des

autres — mais l'homme normal, proportionné, équilibré, harmonieux, ouvert aux choses vraiment humaines, capable d'entrer, pour y faire bonne figure et œuvre utile, dans la société, cultivé, affiné sans raffinement, mais sain d'esprit et d'âme, « l'honnête homme » de jadis, « humanus », c'est-à-dire, solide et poli : un civilisé supérieur.

Comment y parvenir mieux que par le contact assidu et prolongé, par l'étude pénétrante de ceux qui ont le plus parfaitement conçu, réalisé, exprimé cette idée de l'homme ? Et ceux-là, ce sont les classiques.

Mais, nous supposons donc, d'abord, que l'on puisse définir « l'homme normal » ?

Oui, nous l'affirmons avec tranquillité : comme un médecin peut définir l'homme sain. Nous concevons, en effet, très nettement, ce que, par malheur, nous ne rencontrons réalisé que d'une manière imparfaite et approximative, sauf exceptions infiniment rares, qui sont d'heureuses réussites. C'est là, de notre part, non seulement une attitude possible et plausible, mais la seule qui mérite le nom de philosophique ; et philosophique veut dire : hautement scientifique.

L'homme n'est pas un être composite, il est un ; mais il est « composé », n'étant ni pur esprit ni animal pur : il est un animal doué de raison ; par là même, il est « personnel », c'est-à-dire qu'il a conscience, souvenir, maîtrise de son être : il se

possède par sa pensée (non seulement dans le présent, mais, grâce à la mémoire, dans la durée) et par sa volonté, qui lui permet de se conduire. Tout ce qui compose l'homme est humain, sans doute, mais cela est proprement humain qui est le propre de l'homme et ne lui est commun, à aucun titre, avec l'animal.

Il y a donc une hiérarchie dans ses fonctions et dans ses facultés : il y a progression ascendante des sensations à la pensée abstraite ou universelle. L'unification personnelle doit donc se faire par l'ordre intérieur qui subordonne à la pensée, à la volonté, en un mot, à l'esprit, et l'imagination et le sentiment et les sensations et les instincts. Rien donc n'est exclu, mais rien n'est admis qu'en sa place et à son rang ; tout l'humain est accueilli, mais en tant qu'humain : et ce qui rend humain tout le reste dans l'homme, c'est la manière et la mesure selon laquelle cela sert l'esprit.

Et ce n'est pas tout : l'homme est fait pour la vie en société et n'est achevé dans son développement que dans la société et par elle. Nous réservons donc le nom d'humain à ce qui est sociable, à ce qui est commun aux hommes polis, cultivés, civilisés par les rapports de société, à ce qui, tout à la fois, s'élabore par l'action de la vie sociale et l'alimente. Comme l'observait J. de Maistre : « Avant la formation des sociétés politiques, l'homme n'est pas encore tout à fait homme ».

Cela posé, nous appellerons âge classique, toute époque où règne cette conception de l'homme ; auteur classique, tout artiste qui l'exprime ; œuvre classique, toute réalisation qui en est le signe artistique (1).

Le classicisme est une vue de l'esprit qui perçoit l'ordre humain, qui le formule en une doctrine, qui l'impose par une discipline, qui le traduit en signes artistiques : c'est une esthétique par la théorie, c'est une méthode par les règles, c'est une école par les œuvres.

La question qu'elle pose et qu'elle résout n'est pas de faire éclore le talent ou le génie, mais celle de l'usage qu'il en faut faire : en un mot, c'est la question du goût. Le goût est, en effet, la juste appréciation et l'observation exacte de toutes les convenances, autrement dit, de tout ce qui convient à l'homme, cet animal raisonnable vivant en société.

Reste à savoir si tout cela n'est pas idéologie pure.

L'histoire de l'art répond, et, en particulier, l'histoire des belles-lettres.

Introduisant, non sans quelque affectation, le langage des mathématiques dans la critique littéraire, Brunetière a dit du siècle classique français :

(1) Faisons remarquer que le classicisme n'est donc pas la mesure du talent, qu'un âge classique peut être pauvre en puissants artistes, qu'un auteur classique peut exprimer un fonds d'idées assez mince, que la matière d'une œuvre classique peut être médiocre.

« On n'étudiait, en ce temps-là, la nature qu'en fonction de l'homme et l'homme qu'en fonction de la société ». Dans un essai sur « l'esthétique de Boileau », qui s'inspire de la « Poétique » d'Aristote et d'Horace — il montre comment le premier principe en est « l'imitation de la nature », d'où vient à l'art la vérité :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant,
Mais la nature est vraie et d'abord on la sent....
Jamais de la nature il ne faut s'écarter....

« Il faut donc imiter la nature, et de la nature il ne faut imiter que ce qu'il y a d'elle en tous les hommes. »

C'est par les sensations que nous communiquons avec la nature extérieure ; mais la nature perçue, conçue, pensée devient raison. C'est la raison qui nous fait hommes « puisque c'est elle et elle seule qui nous distingue de tous les êtres, non la sensibilité, qui se trouve aussi vive, plus vive même en eux, ni l'instinct qui est toujours plus sûr. »

Aimez donc la raison.

universelle, permanente, humaine (1).

(1) Pour éviter toute confusion, je crois utile de préciser ici ce que l'on entend par « idée générale » : ce n'est, en effet, nullement la même chose que « l'idée universelle », et, d'autre part, c'est à son goût pour la « raison universelle » que la littérature classique est redevable de sa richesse en « idées générales ». Toute donnée sen-

Cette conception de l'art et de la littérature, qui est celle des classiques, est l'expression d'une âme saine.

« Il y a, dit Longhaye, comme deux santés des âmes, l'une supérieure et d'ordre moral qui est la vertu ; l'autre de pure nature, d'ordre physique, pourrait-on dire, mais de haut prix. C'est l'équilibre, l'harmonie des facultés dans leur hiérarchie native, l'empire large, souple, généreux, mais inviolé, de la raison et de la volonté sur l'imagination et le cœur, des facultés spirituelles sur les sensitives.... Cet équilibre normal des puissances ne va pas toujours de pair avec la vertu.... Les deux santés de l'âme ne sont... pas constamment inséparables : mais elles se tiennent de près et influent grandement l'une sur l'autre.... La perfection littéraire... dépend

---

sible ou, si l'on veut, tout « fait », perçu intellectuellement, est une idée — une idée « particulière », quoique universelle : c'est, en effet, une notion abstraite, par exemple, la notion d'arbre; de cette notion l'esprit peut tirer une notion plus abstraite encore, par exemple, celle de végétal, et ainsi de suite : il acquiert ainsi des idées de plus en plus universelles. En les rapprochant, pour les comparer, il saisit les relations qu'elles soutiennent entre elles, et ce rapport est une « idée générale ». Naturellement, au lieu d'idées simples comme celles que nous avons considérées, on doit envisager des idées de plus en plus complexes, et, plus nombreuses et complexes sont les idées particulières reliées par une relation perçue, plus l'idée elle-même est « générale ». Lemaître plaisantait, sans doute, le jour où il prétendait ne pas entendre ce que l'on voulait dire, quand on attribuait aux études classiques le mérite de donner des idées générales.

plus immédiatement de ... ce que nous avons appelé la santé physique de l'âme ... l'art, dès là qu'il se fait immoral, ne manque pas seulement sa fin supérieure, qui est d'élever l'âme; il s'amoindrit encore en lui-même, car l'œuvre gâtée ne saurait plus donner à personne la vraie et pure impression esthétique. Mais où il achève sa propre ruine, c'est quand il s'attaque à la constitution même de l'âme, au fond de la nature qui veut le corps soumis à l'esprit, et, par suite, les facultés sensitives à la raison. Il se retourne alors contre sa fin immédiate qui est le beau; car il ne peut y avoir de beau contre la nature ; il est dans le faux.... »

Or, le « grand siècle » est « un siècle vraiment classique. Et pourquoi ? Parce qu'il accuse et tend à reproduire un état d'âme admirablement sain et normal, parce l'âme qui s'exprime et se déclare sous la plume de nos maîtres a le plus souvent cette belle et double santé que nous avons décrite tout à l'heure ; parce que, n'eût-elle que la seconde, se montrât-elle insouciante ou ennemie de la loi morale, encore y voyons-nous je ne sais quelle profondeur calme, signe et bienfait d'une époque où la foi règne et, par suite, la paix ; parce que, à défaut même de la foi, on la sent toujours établie dans la possession des grandes vérités naturelles, et que le bon sens reste alors le sens commun. Ame équilibrée en soi, ordonnée dans sa puissance; bien fran-

çaise, mais encore bien réellement et glorieusement humaine.... (1) »

Nous n'insisterons pas sur le caractère chrétien de notre siècle classique français, non que nous contestions la garantie de force et de solidité que la vérité religieuse assure à la santé naturelle ; mais parce que ce caractère n'est pas essentiel au classicisme comme tel. Mais nous nous demanderons pourquoi le siècle classique français est le grand siècle de la France et certainement un grand siècle dans l'histoire littéraire universelle.

C'est, en effet, une grandeur que d'être classique si la vigoureuse santé est un avantage, l'ordre un mérite, la paix un trésor et si tout cela ne laisse pas d'être assez rare ; mais il aurait pu se faire que tout cela ne produisît que des œuvres saines, honnêtes, estimables, reposantes et nullement des chefs-d'œuvre. La grandeur du classicisme français vient de la merveilleuse éclosion de talents de premier ordre et de génies originaux qui coïncida avec l'établissement du bel équilibre mental, avec le triomphe de l'ordre. Il eût pu en être autrement car des œuvres harmonieusement ordonnées peuvent n'avoir guère que le mérite de l'être — ce qui, d'ailleurs, en reste toujours un. L'ordre favorise le talent, il ne le crée certes pas ; il le suppose et en règle l'usage. Et je sais fort bien que je l'ai dit déjà,

(1) XIX[e] siècle, t. I.

mais il n'est pas inutile de le redire pour y insister : car il n'y a peut-être pas de confusion plus tenace que celle que je cherche à dissiper.

Le classique le plus convaincu et le plus intransigeant se trouve donc toujours très à l'aise pour reconnaître et même pour vanter le talent des écrivains les moins classiques. Il n'en est nullement embarrassé, au contraire : le manque de goût, c'est-à-dire de beauté achevée, qui affectera toujours les œuvres les plus recommandables à tous autres égards, mais étrangères à la conception classique est la confirmation, indirecte, mais éclatante, de l'excellence du classicisme.

Reste une question sur laquelle Brunetière me paraît avoir commis une étrange bévue.

Voici comment il la pose : « A n'imiter ainsi de la nature ou de l'humanité que ce qu'elles ont de plus universel, on courait le risque de n'en imiter aussi que ce qu'elles ont de plus vulgaire, ou, pour mieux dire, de plus plat. D'ailleurs, qui dit commun ne dit-il pas banal ? et de répéter ce que tout le monde pense ou peut penser comme nous, cela vaut-il vraiment la peine d'écrire ? » — Comment donc Boileau a-t-il « rendu dans sa doctrine une part et une place à l'originalité, qu'il semblait en avoir exclue? » Et voici la réponse : « Par le souci qu'il a de la forme ». Et, cette réponse, il l'aggrave de cette réflexion qui est étonnante : « A cet égard, je ne sais si l'on ne pourrait voir en lui un précur-

seur de ce que nous avons appelé depuis lors la doctrine de l'art pour l'art ». Ah ! si Boileau revenait !...

Le classicisme est, pour le fond, naturel, bon sens, justesse, sens commun, raison. Tout cela peut être parfaitement banal — comme, tout aussi bien, son contraire : sottise, bizarrerie, fausseté, folie, affectation. Dans le vrai comme dans le faux, la médiocrité est toujours banale. La perfection de la forme n'y changera, d'ailleurs, rien, puisqu'elle consiste, cette forme, à exprimer le fond qui, par supposition, est banal : la banalité sera exprimée parfaitement. Et quant aux prestiges du style, indépendants de cette fonction essentielle de communiquer la pensée, d'abord, Boileau et tous les classiques les réprouvent (car il faut descendre jusqu'aux romantiques pour voir le mot investi d'autonomie), ensuite, à vrai dire, ils ne trompent que les nigauds.

Il y a donc un moyen et il n'y en a qu'un d'être original, c'est de penser mieux que tout le monde ne peut penser (dans la supposition que penser juste ne soit pas déjà original). Ce moyen revient à avoir du génie.

Ce n'est pas parce qu'il savait faire le vers que Racine fut original : c'est parce qu'il s'emparait du vrai avec puissance, exprimait avec bonheur sa forte et juste pensée et conférait à son œuvre la splendeur du vrai : ce qui est une des formules de la beauté. Hugo, même quand il déraisonne le plus allègre-

ment, n'est presque jamais banal : il s'empare du faux avec une telle vigueur d'imagination qu'il le rend, à sa façon, splendide, et ce ne sont pas les prodiges secrets de son vers seuls qui créent cette splendeur du faux.

La doctrine classique commande la perfection de la forme, tout simplement parce que ce qui n'est pas exprimé n'existe pas ou n'existe que virtuellement, ce qui revient au même, et que la forme, c'est le fond exprimé :

Avant donc que d'écrire apprenez à penser,

et vous ne serez pas banal ; puis, ce que vous avez pensé, dites-le, écrivez-le, aussi bien que vous l'avez pensé, et, pour le faire, apprenez à écrire. Comme pour penser, il faut pour écrire le don ; mais quand le don y est, encore faut-il l'effort intelligent et habile, et c'est l'art.

Tout cela n'est que le bon sens acceptant l'ordre une fois reconnu.

Pour qu'une grande littérature classique éclose, il faut donc une société où les circonstances aient produit :

1° Un éveil puissant des esprits qui les porte à désirer, à créer, à comprendre des œuvres où ils puissent se complaire ;

2° Un ordre ferme dans les esprits qui leur fasse accueillir comme les seules où ils se complaisent, les œuvres conçues et exécutées en conformité de

cet ordre naturel qu'ils trouvent en eux-mêmes, dont ils ont conscience, auquel ils tiennent ;

3° Un moyen d'expression, une forme, une langue, assez forte et assez souple pour communiquer sans défaillir la jouissance de cette richesse spirituelle.

On a cherché, dans l'observation, à déterminer quelles étaient ces circonstances favorables, et voici ce que l'on a trouvé :

« Pour qu'une littérature arrive à sa période classique, il faut d'abord que les différents éléments qui entrent en jeu soient maintenus dans un équilibre stable et fixe, que les diverses inspirations des écrivains se concilient. Par exemple, dans la littérature française, trois influences agissent sur les écrivains : l'esprit gaulois, vieux fonds de la race, l'esprit mondain ou précieux, la culture classique ou érudite. Or nos œuvres les plus parfaites sont celles d'une époque où ces trois influences se marient, comme chez Racine, Boileau, Molière, La Fontaine. A Rome, les deux facteurs principaux, le tempérament national et l'influence hellénique, ont été jusque-là d'une importance inégale. Tantôt les écrivains n'ont pas su profiter assez des modèles grecs : tels Ennius, Plaute, Caton, Lucrèce, chez qui subsiste la gaucherie romaine; tantôt ils se sont trop absorbés dans l'imitation de ces mêmes modèles : tels Térence et Catulle. Au contraire, les écrivains du siècle d'Auguste ne sont ni trop grecs ni trop romains. Horace

qui affecte de compter pour rien les vieux auteurs romains auprès des modèles grecs, est romain cependant par son bon sens, sa verve satirique, ses réflexions de moraliste ; les victoires nationales sont le thème de ses odes, et la vie familière de Rome celui de ses satires. Virgile est rempli à la fois de réminiscences des épiques et des tragiques grecs et d'allusions aux coutumes nationales ; dans des cadres imités de Théocrite, d'Hésiode, d'Homère, il garde la gravité, la piété, le patriotisme, toutes les vertus chères à l'âme romaine ; son Énéide est une reproduction des poèmes homériques, et pourtant elle mérite le titre de *res gestae populi romani*. Tibulle et Properce invoquent les mânes de Callimaque et de Philétas, sans oublier leur temps ni leur pays. De là un mélange de qualités opposées. Tous ces écrivains doivent à la Grèce l'élégance charmante de la forme, à Rome la gravité sérieuse du fond. Ils sont assez grecs pour être artistes, assez romains pour ne pas tomber dans le dilettantisme.

« La période classique d'une littérature coïncide également avec le moment où le sentiment national est le plus fort. Le siècle de Périclès suit les guerres médiques ; le siècle de Louis XIV vient à un moment où le nom français exerce un prestige universel ; l'époque classique anglaise date de la prépondérance de la politique britannique. A Rome, bien que l'orgueil national ait toujours existé, depuis les temps de la *Roma quadrata* jusqu'aux

victoires éphémères de Stilicon, jamais il n'a été plus justifié que sous le règne d'Auguste. Auparavant, l'ancien monde n'était pas encore tout entier conquis ; plus tard, le monde barbare menacera Rome : à cette date heureuse, elle peut envisager le passé avec fierté et l'avenir avec calme. Maîtresse du monde civilisé et respectée des barbares, délivrée des guerres civiles et n'en gardant le souvenir que juste assez pour apprécier mieux sa tranquillité actuelle, elle a la richesse matérielle, la grandeur morale, la sécurité absolue. Elle est adorée comme divinité protectrice. Quoi de surprenant, si, placée à ce haut point de gloire, et jetant les yeux sur leurs humbles origines, les Romains se sentent saisis d'une ivresse d'orgueil ?....

« En même temps que le sentiment national s'exalte, la littérature prend aussi une conscience plus nette de son but. C'est encore une des conditions nécessaires des âges classiques. Il faut que les écrivains prennent leur métier au sérieux, qu'ils soient non des pédants ou des « pontifes », mais des artistes consciencieux, et aussi que l'opinion publique ne les rabaisse pas trop. Or, avant Auguste, la littérature n'est guère qu'une distraction passagère pour les gens du monde ; il n'y a que les esclaves et les affranchis qui s'y consacrent sérieusement ; les nobles s'en amusent entre deux batailles ou deux séances du sénat. Chez Cicéron encore on retrouve la trace de ce vieux préjugé romain. Sous l'Empire,

on affectera beaucoup de goût pour la littérature ; mais, comme on manquera d'idées sérieuses, la littérature redeviendra quand même une bagatelle. Trop méprisée avant le siècle d'Auguste, trop aimée mais mal aimée ensuite, c'est surtout à l'époque classique qu'elle est bien comprise. Rien ne lui fait concurrence, puisque la vie publique n'existe plus et qu'elle seule peut remplir les loisirs créés par le pouvoir absolu. Mais ces grands seigneurs de Rome ne sont pourtant pas des désœuvrés; ils ont le sens de la vie réelle, et ne sont pas encore tombés dans le néant intellectuel de courtisans de Néron ou de Domitien. La littérature n'est ni un passe-temps fugitif comme sous la république ni un divertissement mondain comme sous l'empire; c'est l'occupation la plus noble de l'élite de la société. L'empereur donne l'exemple, favorise les poètes, et, s'il n'est pas capable de faire naître des Virgiles, sait reconnaître du moins ceux que la fortune lui fait rencontrer. Lui-même fait des tragédies, mauvaises, il est vrai, écrit ses mémoires, tourne agréablement les lettres. Il encourage les écrivains par des pensions ou par des prévenances délicates, par des fondations officielles, comme la Bibliothèque palatine.....

« Une littérature ne peut être classique du premier coup, elle n'arrive à cette perfection de tous les détails qu'après bien des tâtonnements.... Reprenant ainsi et améliorant ce que d'autres ont

trouvé, les classiques peuvent facilement acquérir plus d'aisance, de sûreté et de délicatesse dans le maniement de la langue et des vers (1) ...

Pouvons-nous espérer que la période qui s'ouvre pour la Belgique sera son siècle classique ?

Si les expériences de l'histoire permettent de prévoir l'avenir, il semble que tout autorise cet espoir.

D'abord, les éléments très complexes qui constituent notre fonds héréditaire — ce sens et ce goût de la vie matérielle, positive et pratique, que partagent les groupes historiques du Nord-Ouest de l'Europe, nos voisins ; et ce tour d'esprit logique, abstrait, prompt à tous les jeux de l'idée, qui caractérise les peuples néo-latins, de notre voisinage plus proche encore à beaucoup d'égards, — paraissent bien s'être fusionnés dans ce bon sens robuste et dru, autant que juste, ardent et très élevé, que la grande épreuve a confirmé en l'ennoblissant.

Deuxièmement, il est superflu de noter que l'idée nationale et le sentiment national se sont fortifiés de toutes les violences et de toutes les ruses qui ont tenté de nous supprimer ou de nous diviser. La vie locale demeure très active — c'est là une de nos originalités — elle le restera : tant qu'il y aura une Belgique, il y aura en Belgique des flamands et des wallons ; et même s'il n'y en avait plus, il y aurait, dans n'importe quel groupement, « ceux de

---

(1) R. Pichon. *Hist. de la Litt. lat.*

Liége » et « ceux de Gand » et « ceux de Jandrin-Jandrenouille » ; mais il y a une Belgique et la vie nationale est plus que jamais vigoureuse, parce qu'elle est plus consciente que jamais, et elle s'est affirmée, et dans la joie d'un triomphe héroïque, et dans la douleur morne que lui ont infligée certaines méconnaissances inattendues.

Troisièmement, nos écrivains existent, comme tels, comme Belges : ils le savent, ils le disent et on le reconnaît. Le public ne voit plus en eux, quels qu'ils soient, des oisifs ou des inutiles, comme jadis; il écoute des orateurs belges, lit des historiens belges, célèbre des poètes belges. Il ne va pas jusqu'au cabotinage des décadences, mais il est ouvert aux sympathies ; il admet qu'il nous faut des écrivains et des poètes : que c'est là une noble fleur sur le front d'un pays ; que ce sont là des voix harmonieuses, nécessaires au prestige d'une patrie ; que ceux qui content ou qui chantent les gestes de leur peuple sont de bons et indispensables ouvriers de chez nous.

Quatrièmement, depuis le renouveau littéraire de 1880, sans négliger ce qui le précéda et l'amena, nous avons vu éclore assez d'œuvres pour en tirer l'espérance des chefs-d'œuvre. On s'est fait la main, on s'est formé la voix, on a conquis le sens du style, et ceux qui parlent bien, chez nous, ont peut-être mieux défendu qu'en France, contre tous les argots et jargons, la langue française.

Les œuvres littéraires parues jusqu'à présent sont-elles l'annonce, par leur caractère, d'un âge classique ?

Nous ne mettrons pas en cause les talents, que nous n'aurons pas la petitesse de contester ; mais nous pouvons en apprécier l'usage. Il y a, semble-t-il, à cet égard, une erreur générale qui a entraîné toute la littérature belge dans une direction où l'engageait spontanément le goût national pour les dehors matériels, les aspects plastiques des choses et le don assez commun de les exprimer. Le Belge aime à décrire et sait décrire. Il s'y est complu avec excès. Et, comme le réveil littéraire a correspondu, chez nous, au règne, en France, des naturalistes, sous l'influence de cette école, nos auteurs se sont appliqués, d'une application presque exclusive, à traduire des sensations. De là cette remarque des critiques étrangers, dont nos écrivains s'impatientent, que notre littérature manque d'idées générales. Il me paraît, cependant, que le jugement, pour l'ensemble, est juste. Et c'est ainsi que les œuvres belges, d'un relief plastique si vigoureux, d'une coloration si riche, sont dépourvues à la fois de distinction, de goût et d'intérêt : elles parlent vraiment trop peu à l'esprit.

Je voudrais tenter de le faire saisir sur un exemple bien net.

Il existe de C. Lemonnier une œuvre qui porte comme titre : *Le Mort*.

Le thème en est un assassinat par cupidité ; les personnages, deux paysans, ou, pour mieux dire, deux rustres : car des paysans ne peuvent être que des rustres, et de l'espèce la plus fruste, selon l'esthétique naturaliste; l'idée, en somme, est le remords. Le remords prend nécessairement la forme d'une hantise toute matérielle, au lieu d'être principalement une obsession d'ordre moral : c'est encore le parti pris d'école qui le veut.

Cette donnée — chose très heureuse pour nous — est traitée successivement sous forme de récit, de drame et de pantomime. Évidemment, l'auteur, en soumettant la même matière à ce triple traitement, a voulu tirer d'elle ce qu'en pouvait tour à tour révéler cette forme triple.

Or, la vertu propre du récit est de permettre à l'auteur d'intervenir comme témoin. Mais témoin de quoi ? Seulement des dehors sensibles et matériels, des gestes, des attitudes ? Alors, il ne fera guère que décrire. Si le véritable intérêt de la donnée est dans les âmes, dans la vie intérieure de ces êtres humains aux prises avec les circonstances, si le « drame » proprement dit ne réside que là, le témoignage doit devenir une interprétation : usant de ses privilèges de narrateur, le témoin — non point par des dissertations de psychologie, cousues à la trame du récit, mais par le choix des traits révélateurs de toute la vie intime, par des notations pénétrantes, — doit nous faire assister au jeu com-

plexe et progressif des passions et des instincts dans ces consciences obscures : et plus elles sont obscures, plus il doit les débrouiller.

Dans le drame, l'auteur ne pouvant plus intervenir directement, c'est par les actes et les paroles des personnages eux-mêmes que le conflit intérieur, la crise « humaine » doit se découvrir à nous : ce n'est donc pas la mise en scène qui importe surtout, ni la succession extérieure des événements, mais le rapport de ces éléments sensibles avec la vie secrète, si bien que chaque geste et chaque mot soit le signe, pour les sens, et, par eux, pour l'esprit, de la personnalité profonde. Sinon, il n'y a plus qu'une gesticulation d'automates. Faute d'un pareil souci qui détermine le choix de ce que l'on présente aux sens, l'œuvre n'offre guère que le déroulement — sans interprétation — de scènes cinématographiques sans texte. C'est le dehors seul qui est « exprimé », le reste n'est que « suggéré » avec une netteté très relative.

La part de l'intelligence étant fort restreinte, on conçoit que le passage soit aisé de la forme du drame à celle de la pantomime : il n'y a qu'à se laisser glisser sur la pente qui, en droiture, y mène. Et c'est bien ce que fait Lemonnier. Aussi, toute la substance de son drame et de son récit, on la retrouve, sans déchet appréciable, dans sa pantomime.

On me dira que cela même prouve sa maîtrise et

sa souplesse ; mais je n'aurai nulle peine à répondre que cela prouve surtout l'indigence de spiritualité d'une œuvre qui se transpose dans le domaine exclusivement sensible avec une telle facilité : et que l'idée même lui soit venue de le faire, cela n'est-il pas déjà trop significatif? Croit-on qu'elle eût pu se présenter à un poète classique ? Personne croit-il qu'il fût possible, même au virtuose le plus averti des ressources scéniques, des « trucs », des « ficelles », de convertir en pantomime, sans qu'il s'en perdît rien — ou plutôt, sans que tout ce qui la constitue en fût perdu — l'une quelconque des tragédies de Racine ? Non ! Et la raison en est que, de part et d'autre, le point de vue diffère jusqu'à l'opposition : pour Racine, c'est l'âme qui est l'objet à montrer ; pour Lemonnier, c'est le corps ; pour l'un, le profit à retirer d'une œuvre littéraire, c'est une richesse spirituelle, des idées, une connaissance de l'homme et de la vie humaine ; pour l'autre, c'est un amas de sensations, un trésor d'images vives, et, pour plus de sûreté, violentes.

Une autre faiblesse, la langue. Elle n'est point assez pure et, surtout, elle cherche trop souvent l'effet par le néologisme arbitraire et inutile, par l'empâtement descriptif, par l'outrance. Elle manque de discrétion et, partant, de nuance : elle est par là infidèle au génie latin ; elle l'est encore par sa matérialité. Nos auteurs les plus « notoires » se trouvent être des flamands, et je ne songe nullement

à leur en faire un reproche — s'il y avait lieu à reproche, c'est aux wallons qu'il en faudrait adresser de ne pas avoir pris cette glorieuse place — mais, pour qui a le sens un peu fin de la « latinité », ils ont tous et toujours l'air d'avoir été traduits, non sans quelque gaucherie, en français ; et si l'on m'objecte, comme je m'y attends, leur notoriété, même en France, je répondrai que je la crois faite, pour une part, de cette gaucherie même, qui leur donne une saveur d'exotisme. Les succès récents de l'exotisme sont, eux aussi, assez « notoires » pour me donner grand'chance d'avoir raison.

Les « flamingants », qui abusent du rôle de victime, laissent entendre, quand ils ne le disent pas, que la condition des wallons serait de tous points privilégiée. Ils se trompent. La Belgique, n'ayant pas de langue à elle, est nécessairement dépendante, c'est-à-dire, subalterne, dans l'expression de sa pensée. Le néerlandais est une langue européenne, mais non une grande langue européenne, et nullement une langue internationale. A cet égard, parler flamand est un désavantage ; mais, relativement à l'importance du groupe néerlandais, le groupe flamand reprend un avantage incontestable. Les Belges qui écrivent en français, ou bien se sont dépaysés, ou bien, demeurés en Belgique, n'ont guère connu la célébrité en dehors de nos frontières et, qui pis est, dans l'intérieur de leur propre pays, ont rencontré — fondée ou non — chez leurs compa-

triotes, une partialité pour les écrivains de France, qui leur rend le succès difficile sinon impossible. Je ne récrimine pas ; je constate ; et j'ajoute que c'est tout naturel. De même qu'une femme qui, au hasard, prend un livre et s'aperçoit que c'est d'une femme, est tentée (jusqu'à présent : car cela change) d'en prendre un autre qui soit d'un homme, de même un Belge, rencontrant un auteur belge, cherche, à côté, (premier mouvement qui n'est pas le bon, et qui doit changer, qui changera, qui est en train de changer) un livre français. La raison, dans les deux cas, est la même : dans l'idée des deux lecteurs, cette littérature est subalterne.

Quel que doive être, un jour, le mérite des auteurs français de chez nous, toujours nous resterons dans une situation subordonnée à certains égards; ni nos journaux ni nos revues ni nos livres — ne fût-ce que pour des raisons financières — ne lutteront à armes égales avec les grandes publications de France : nous devrons toujours lire les Français; eux pourront avoir tort de ne pas nous lire — et nous l'espérons bien — mais il leur sera loisible de se passer de nous : nous ne pouvons nous suffire aucunement; ils peuvent se suffire — dussent-ils y perdre beaucoup.

Acceptons donc une situation de fait, à laquelle, aussi bien, nous ne saurions changer grand'chose, et, tributaires de la France pour l'intellectualité générale et pour la langue même, revanchons-

nous par la saine originalité de notre production littéraire.

Nous sommes la Marche du Nord-Est de la civilisation néo-latine et catholique : c'est un poste très honorable. C'est aussi une position délicate, spéciale, unique. Nous avons quelque chose à en dire, que seuls, nous pouvons dire, parce que seuls nous l'avons vécu des siècles et le vivons. Disons-le bien et nous serons intéressants.

Notre littérature sera donc régionale, mais l'intérêt que présente notre « région », c'est de constituer la nation complexe que nous sommes, à la place que l'histoire nous a assignée, pour le rôle qu'elle nous a confié : notre régionalisme sera donc national.

Nous aurons notre âge classique si la Belgique trouve une forme pure à des œuvres où se révèlent son esprit, son âme et son cœur.

POÉTIQUE ET PLASTIQUE DE L'AILE

Pennis non homini datis (1), chantait voilà tantôt vingt siècles le bon poète Horace : les ailes sont refusées à l'homme. Il en est tellement certain qu'il ne l'affirme pas directement, comme une chose qui vaille la peine d'être dite pour elle-même ; cette constatation banale, définitivement acquise à l'humaine expérience, il la laisse tomber, dans un petit soupir dédaigneux, au bout d'une phrase.

Or les plus chagrins nous accorderont que les succès récents corrigent quelque peu l'assurance de ce jugement qui se promettait l'éternité. Les ailes, données à d'autres, l'homme a fini par les prendre. Il se peut que, pour s'être essayé pendant des siècles, le geste n'ait pas laissé d'être encore trop hâtif ; il se peut que son allure de conquête frise l'outrecuidance ou, tout au moins, que les sages,

(1) Odes, I, 3.

sur la réserve, aient lieu de le trouver un peu trop avantageux ; mais il fut beau dans sa hardiesse ; et puis, il s'est révélé trop ferme et trop sûr de soi pour ne pas s'achever, tôt ou tard, en une mainmise indiscutable et décisive. Du vent de son hélice, l'avion, né d'hier, dissipe l'adage, redit, après Horace, par les générations résignées.

Mais ce petit souffle, un peu tapageur, n'éteint pas le sourire détaché du poète. Car il pourrait faire observer, d'abord, que l'hélice n'est pas encore une aile, tant s'en faut, et qu'il reste douteux, malgré tout, que l'aile devienne jamais, dans la pratique, chose vraiment humaine. Mais ce serait un peu jouer sur les mots. Voici qui est plus net. Que le vol mécanique soit ou qu'il ne soit pas pleinement réalisé, cela demeure, en somme, secondaire, puisque l'homme, lui, dans son fond, n'en serait pas changé : tout simplement il véhiculerait d'une autre manière, dans son corps toujours le même, son âme la même toujours. L'aile matérielle, accessoire factice, extérieur, éphémère ne saurait faire partie de son être profond et permanent, le seul qui soit proprement humain et, partant, ressortisse au penseur. L'aile n'appartient pas à l'homme.

Au contraire, depuis longtemps et pour toujours, elle appartient au poète ; elle est à lui, comme faisant partie de son être et le promenant dans son domaine. Ce monde qu'il ordonne souverainement, c'est le monde imaginaire ; mais, tout en étant plus

vaste, plus maniable, plus harmonieux et plus charmant, il n'est pas moins humain que l'autre, l'autre qui fait si gauchement valoir sa prétention exclusive à s'appeler le monde réel.

Le poète, comme poète, a des ailes, étant, comme l'a dit Platon, « chose légère, et ailée, et sacrée ». Et Horace, un jour, crut s'apercevoir qu'il devenait cygne, du bout des pattes à la pointe des rémiges (1). De plus, le poète est, ici-bas, le dispensateur du vol : il donne et il coupe les ailes et il n'est d'essor que par lui. N'est-ce pas lui qui, à son gré, capture ou libère les rêves des hommes ?

Eh bien, cette aile, dont il est maître, comment en a-t-il usé ? Ce domaine aérien, où il se meut à sa guise, comment l'a-t-il exploité ? En d'autres termes, comment se pose et se résout le problème de l'aviation poétique ?

Puisque, depuis qu'il y a des hommes et qui rêvent, les hommes ont rêvé de voler et, n'ayant pas d'ailes, d'y suppléer par des machines, il faut s'attendre que les poètes, pour enchanter les hommes, leur offrent ce rêve réalisé. Nous aurons donc l'histoire poétique de l'aviation, c'est-à-dire des fables où les hommes volent sur des appareils de leur invention.

---

(1) Odes, II, 20. Et même il gâtait, ce jour-là, par un excès de matérialisation, son idée, très juste et très belle à condition de rester principalement une idée....

Voici, d'abord, le dirigeable de Lamartine. Il est, je pense, assez peu connu. C'est qu'on ne lit guère la *Chute d'un Ange*. Je n'oserais pas dire qu'on ait tort. Il se trouve de beaux passages dans cet étrange poème ; mais les anthologies, en les isolant, épargnent aux courages moyens l'effort vertueux de subir le reste. Et dans ce reste, où il y a de tout, du meilleur et du pire, il y a aussi un dirigeable.

Il ne faudrait pas supposer malicieusement qu'il s'y trouve par naturelle association avec l'idée fondamentale, laquelle est celle d'une chute, comme l'exprime le titre. Non. Voici quel vent l'amène.

Cédar, l'ange déchu, l'époux de Daïdha, après des aventures tragiques, a sauvé de la mort sa femme et ses deux enfants et s'est enfui à travers le monde. Un jour, pour reconnaître le pays, il cache les deux jumeaux au sommet d'un arbre et s'en va en exploration. Quand il revient, il voit un aigle emportant les pauvres petits au haut d'une montagne. Il la gravit, suivi de sa femme, et découvre un vieillard, un sage, un saint qui prie dans une caverne. Or, ce sage était Adonaï, qui avait, lui aussi, passé par maintes aventures dans Babel, où régnaient les « dieux », entourés des « géants », leurs ministres, sur les hommes, peuple d'esclaves. Et ce règne était la brutalité même, malgré la possession exclusive de toute science. Adonaï leur avait échappé par miracle et avait emporté « le livre » où était consignée la révélation primitive : la vraie bible au dire de

Lamartine, et, partant, l'expression la plus authentique d'un panthéisme très franc et très vague.

Le prophète, qui savait tous les secrets, connaissait une sorte d'imprimerie sur feuilles de métal. Il transcrivait ainsi des passages du livre et les semait parmi les hommes esclaves, grâce au bec et aux ailes de l'aigle apprivoisé. Ce prosélytisme métallico-aérien courrouçait les « dieux » qui redoutaient la force libératrice de la vérité.

Et voilà pourquoi, comme le vieillard achevait d'initier Cédar et Daïdha, un dirigeable vint aborder à son aire. Il en sortit des envoyés des « dieux » qui s'assurèrent de sa personne et emmenèrent, par la même occasion, la famille angélico-humaine dont la présence en ces lieux les surprenait fort.

Le poète a soin de prendre date. Il a découvert ces appareils, ces « chars »,

Des mortels sublime invention,
Dans les âges voisins de la Création.

Observons, en passant, cette ruse naïve et notons que le recul dans l'infini des temps confère aux œuvres humaines un prestige qui est, à lui seul, une poésie. Ils le savent si bien, les poètes, qu'aucun n'y manquera.

Voici maintenant la machine lamartinienne :

Des ailes de l'oiseau le simple (1) *phénomène*
Avait servi d'exemple à la science humaine.

---

(1) Simple ?

A leurs flancs (1) *arrondis le char était pareil ;*
Dans sa concavité légère, un appareil
Pressait à flots cachés un mystère fluide,
Plus léger que l'éther et flottant sur le vide (2) *:*
Du vaisseau dans les airs il élevait le poids,
Comme sur l'Océan se soulève le bois.
Les hommes, mesurant le moteur à la masse,
S'élevaient (3), *s'abaissaient à leur gré dans l'espace,*
Dépassant les nuées ou rasant les hauteurs.

Bref, une enveloppe gonflée de gaz (mystère fluide : dont le nom ne nous est pas livré), que l'on pouvait raréfier ou condenser (il n'est pas dit par quel procédé et le gaz est improprement appelé moteur) : voilà de quoi flotter — sur le vide ! — monter et descendre. Delille aurait perfectionné ces périphrases. Mais cela promet, continuons.

Et, pour frayer le ciel à ses navigateurs,
Pour garder de l'écueil la barque qui chavire,
Un pilote imprimait (4) *sa pensée au navire.*

Soit : un gouvernail de direction, celui de profondeur étant superflu par ce qui précède. (Le « qui chavire » signifie : qui chavirerait s'il touchait l'écueil : prolepse !).

(1) *Leurs* flancs c'est-à-dire de *l'oiseau*. Accord *sylleptique*, c'est-à-dire négligence de style.

(2) Remarquer ce « flottement » *sur le vide* ; il est plutôt *dans la pensée*.

(3) Répétition vicieuse.

(4) Mauvais style.

Étudions plus avant

cet art disparu que Babel vit éclore
Et qu'après dix mille ans le monde cherche encore.

Voici comment le ballon avance :

D'un second appareil l'habile impulsion
Donnait au char voguant but et direction.

Ce n'est pas très clair : la direction est assurée par le gouvernail : le but, comme tel, se trouve dans la pensée du pilote, laquelle, ainsi qu'il a été dit, est imprimée au navire. Il n'y a que le mot « impulsion » qui soit exact. Car,

Du milieu de la quille un mât tendait la voile,
Dont la soie et le lin tissaient la fine toile ;
Sur le bec de la proue un grand soufflet mouvant,
Comme un poumon qui s'enfle en aspirant le vent,
Engouffrait dans ses flancs un courant d'air avide,
Et, gonflant sur la poupe un autre soufflet vide,
Lui fournissait sans cesse, afin de l'exhaler,
L'air dont, par contre-coup, la voile allait s'enfler
Ainsi, par la vertu d'un mystère suprême,
Un élément servait à se vaincre lui-même !

Mystère suprême ! C'est le cas de le dire ! Voilà donc l'organe principal de la machine : un soufflet à l'arrière, pour gonfler une voile. L'idée a été reprise depuis « ces âges voisins de la création ». C'est une idée poétique. Le souffle fait beaucoup de

belles choses en poésie. En aviation aussi. Mais ceci, tout de même.... Et puis, pourquoi ce premier soufflet à l'avant. Pour aspirer? Il est possible que le voisinage de la création fit, en ces temps-là, construire ainsi les soufflets. En des jours moins proches des origines, c'est le même soufflet qui aspire et qui expire. Un schéma, en note, du soufflet double, eût éclairci ce mystère suprême en vertu duquel l'air qui résiste est vaincu par l'air qui pousse. Il est vrai aussi qu'il s'agit là d'un courant d'air avide : avide, sans doute, des flancs du soufflet.

Il paraît, d'ailleurs, que le rendement était superbe :

Et le pilote assis, la main sur le timon,
Voguait au souffle égal de son double poumon,

dont l'un aspirait sans cesse et l'autre expirait tout le temps. Alors, comment le premier poumon-soufflet était-il « mouvant » et comment le second poumon-soufflet était-il vide? Une chose que je comprends très bien, c'est

Qu'après dix mille ans, le monde cherche encore.

Je me plais à constater tout de suite que le voyage est magnifique. Il y a des effets de nuit et d'étoiles ; des effets de soleil levant, de brumes de mer et de montagne; un saisissant effet de ville éclairée et bourdonnante. Je cueille cette trouvaille vraiment digne de Lamartine :

Le navire égaré sur ces flots sans rivage,
Sur les monts et les mers redressa son sillage,
Et, dirigeant sa proue aux pointes de Sina,
Sur la mer Asphaltite en glissant s'inclina.
Il entendit d'en haut battre contre ses rives
Les coups intermittents de ses vagues massives,
Sentit monter son vent dans sa voile fraîchi,
Au miroir de ses flots vit son vol réfléchi,
Et, suivant le Jourdain au rebours à sa course,
Avec Gad et Saphad s'éleva vers sa source.
Le saint fleuve déjà d'avenir bondissait
Et de Génésareth le lac éblouissait !
On eût dit que leurs eaux pressentaient sous les âges
Les grands pas qui devaient sacrer leurs saintes plages.

O poète ! des vers comme ceux-là, vous seul pouviez les saisir au vol, quand le souffle passa, le grand et large souffle poétique, impuissant à soulever votre pauvre machine, mais capable de faire lever de votre belle âme tout le vol des idées harmonieuses !

Passons au déluge, sans nous y arrêter. Les eaux se sont retirées. Comme le conteur est Victor Hugo, je suis contraint de résumer. L'inventeur est Nemrod ; les matériaux, *le bois de l'Arche*. Le tout se peut lire dans *la Fin de Satan*.

Nemrod, donc,

prit sur de grands monts
Que battaient la nuée et l'éclair et la grêle,
Quatre aigles qui passaient dans l'air, et sous leur aile
Il mit tout ce qu'il put de la foudre et des vents.

Puis il écartela, hurlant, mordant, vivants,
Entre ses poings de fer, quatre lions libyques,
Et suspendit leurs chairs au bout de quatre piques.
Puis le géant rentra dans Suze aux larges tours
Et songea trente jours.
Au bout de trente jours...

vous ne devineriez pas ce qu'il avait trouvé : une vraie idée de géant. Il prend dans sa main les aigles, sur sa nuque les lions et part pour le mont Ararat, grand témoin.

L'Arche en voyant Nemrod trembla.

Il y avait de quoi, et d'ailleurs elle était quelque peu pourrie, il faut le dire à sa décharge. Sans égard, Nemrod

de ces madriers construisit une cage
Chevillée en airain, carrée, à quatre pans,

(Ces quatre pans doivent être une des chevilles en question : car la cage peut, à la rigueur, avoir quatre pans sans être carrée ; mais si elle est carrée, elle a quatre pans, ni plus ni moins.)

Et sur les trous du bois mit des peaux de serpents.
Et cette cage, vaste et sinistre tanière,
Pour toute porte avait deux trappes à charnière,
L'une dans le plafond, l'autre dans le plancher.

. . . .

Par une corde au sol la cage était fixée.

Il mit aux quatre coins les quatre aigles béants.
Il leur noua la serre avec ses doigts géants.
Et les bois entendaient les durs oiseaux se plaindre.
Puis il lia si haut qu'ils n'y pouvaient atteindre,
Au-dessus de leurs fronts inondés de rayons,
Les piques où pendaient la viande des lions.
Nemrod dans ce char, noir comme l'antique Érèbe
Mit un siège pareil à son trône de Thèbe
Et cent pains de maïs et cent outres de vin...

Il y entra,

Coupa la corde, et dit aux quatre aigles : Allez,
Et d'un bond les oiseaux effrayants s'envolèrent.

Pourquoi ? Vous ne devinez pas ? C'est expliqué quelques vers plus loin :

Les quatre aigles cherchaient du bec la chair sanglante.

Voilà ! Il fallait y penser, dira plus tard Colomb.

Nemrod va conquérir le ciel mytérieux.

Les deux cents vers qui suivent sont le développement par tous les procédés connus de ce thème : la cage montait, on la regardait monter, Nemrod rêvait. Grande richesse verbale, somptueuses métaphores, rythme conquérant ; bizarreries, sottises, emphatiques naïvetés. Ainsi les quatre aigles, tout à coup, crient leurs noms : Alexandre, Annibal, César, Napoléon. C'étaient des aigles militaires — dont deux impériales.

Et tel est le second type d'appareil volant que nous pourrions appeler : l'aéronef à traction animale.

Le troisième en date est un peu moins antique. Il voit le jour en pleine civilisation crétoise, à la veille des âges homériques. C'est encore respectable. Tout le monde connaît l'histoire : Dédale et son fils Icare, pour s'échapper du Labyrinthe où ils étaient retenus par le roi Minos, s'étaient appliqué aux épaules des ailes faites de plumes. Et ils voguaient depuis longtemps déjà, lorsque le jeune Icare, grisé par le vol, voulut sans doute aller voir de près le soleil. Et le voilà qui pointe droit en haut, sourd aux appels éperdus du sage Dédale. A mesure qu'il monte, la chaleur du soleil, de plus en plus ardente, fond la cire qui joint les plumes de ses ailes. Chute vertigineuse. D'Icare il reste, comme souvenir, le nom qu'il donne à la mer qui l'engloutit. Tel est le conte d'Ovide en ses *Métamorphoses*. Le troisième système est : l'homme-oiseau.

Je m'arrête. Les poètes ne sortiront guère de là. Et en tout cas, ils s'égarent. Notre bon sens se révolte, et, décidément, nous refusons de les suivre dans leur effort malheureux à nous expliquer des machines volantes. Seulement, ce qui serait intéressant et probablement utile, ce serait de marquer avec netteté d'où provient exactement leur erreur.

Et d'abord, faut-il la chercher dans l'arbitraire de leur chronologie qui reporte aux plus lointaines origines la découverte du vol humain? Sans doute,

cela est un défi à l'histoire, nous le savons de reste. Mais ce n'est pas de l'histoire que nous leur demandons, ce sont des histoires, chose tellement différente qu'elle peut être tout juste le contraire — à condition que les histoires soient belles.

Il est vrai que, si la vérité poétique, du moins à très grande distance dans le temps, est parfaitement conciliable avec la fausseté historique, il y a ici une difficulté spéciale : notre raison proteste sourdement au nom de la vraisemblance. Car nous ne pouvons abolir la conscience de l'extrême complexité du problème, posé sans cesse à travers les siècles, tenté sans cesse pour n'être jamais résolu, et dont on aurait triomphé, en se jouant, du premier coup, en premier lieu. Mais encore, il me semble que notre science des faits ne nous empêcherait pas d'ouvrir un crédit illimité aux fables les plus invraisemblables si elles parvenaient à nous plaire. Quand Homère nous en conte, nous sommes tout oreilles.

Alors, la méprise tiendrait-elle à une laideur des formes de leurs machines? Évidemment non. L'aéronef de Lamartine est gracieuse ; la cage volante de Hugo, pour étrange qu'elle paraisse, a je ne sais quelle beauté farouche et sauvage ; Icare est très gentil.

Peut-être ont-ils tort, en nous présentant pièce par pièce les inventions de leurs héros ? Non pas, nécessairement : car si, encore une fois, j'ouvre l'Iliade ou l'Odyssée, j'assiste avec enchantement

à la fabrication d'un sceptre, d'une coupe, d'un bouclier, d'un char, voire d'un lit, celui d'Ulysse, et ce m'est une fête de voir naître, détail par détail, l'objet façonné par le maître ouvrier. Lessing a même signalé, comme une habileté littéraire très heureuse, ce procédé de montrer l'œuvre en train de se faire, de la raconter, donc, plutôt que de la décrire une fois achevée. Le langage étant de sa nature successif se prête mieux au récit qu'au tableau.

Mais, — nous touchons au point précis, — voyez la différence ! Il n'y a dans l'œuvre homérique que des objets réels ou plausibles et tout l'art du poète ne va qu'à montrer, en sa beauté, le labeur de l'homme et l'objet qu'il produit. Homère ne prétend pas à révéler de mystérieux et problématiques instruments, il présente des objets usuels ou, du moins, connus dans leurs formes, leur emploi, leur structure — mais de matière plus rare et plus noble, ou, simplement, plus parfaits et plus beaux.

Nos poètes, eux, s'ingénient et se travaillent à nous imposer, par le menu, le chimérique, l'inacceptable, l'absurde. Ils ont tort. Nous pourrions peut-être y croire en bloc : dès qu'ils veulent nous le démontrer en détail, ils mettent en conflit notre crédulité, complaisante à leur égard, et notre raison, *à laquelle ils font appel malencontreusement*.

Oui, voilà bien leur grande faute. Nous ne demandions pas mieux que de nous laisser bercer

à leurs beaux contes. Ils nous tirent de cette bienveillance un peu passive en nous provoquant à critiquer. Ils n'ont donc pas songé que, l'esprit de discussion éveillé en nous, nous voilà devenus d'autres hommes. Ah ! si l'on s'imagine qu'on va nous en faire accroire ! Vous me voulez prouver que votre machine peut voguer en l'air ? Voyons ! Vous n'avez qu'à vous bien tenir ! Mais du premier coup d'œil je m'aperçois qu'elle n'a pas le sens commun, votre machine. Vous me la démontez organe par organe et je constate que vous gâtez votre cas à mesure que vous avancez dans votre prétendue démonstration. Vous moquez-vous de moi ? Vous n'en avez pas l'air, et c'est tant mieux pour vous. Mais c'est aussi tant pis : car, du moment que vous êtes sérieux, vous m'avez démontré — mais, par exemple, la démonstration est péremptoire, — que vous êtes d'une ignorance qui déshonorerait un primaire. Vous ne soupçonnez pas les notions les plus élémentaires de la physique, de la mécanique.

Je m'avise, de plus, d'autre chose à quoi je n'aurais jamais pensé ; ou plutôt j'admettais moutonnièrement le contraire de ce que je viens de reconnaître à l'évidence : vous avez extrêmement peu d'imagination. J'en ai plus que vous, moi dont ce n'est pas le métier ; le moindre mécanicien en a plus en son marteau que vous dans toute votre lyre.

Vous le dirai-je ? J'ai conçu des doutes très graves

sur votre aptitude à manier les mots de votre langue. Pour exprimer très inexactement les notions scientifiques les plus simples et les plus claires, pour désigner très mal les objets les plus connus, vous contournez, jusqu'à l'agacement, les circonlocutions les plus gauches et les plus vagues.

Et je me demande, en fin de compte, si la poésie pour laquelle je me sentais je ne sais quelle tendresse, la poésie que j'estimais, sans avoir jamais réfléchi, chose sérieuse et noble et quelque peu mystérieuse, ne serait pas la plus frivole et la plus vide des mystifications....

Nous nous disons tout cela ou quelque chose d'approchant.

Les machines de ces poètes, en effet, scientifiquement grotesques, ont, par surcroît, en commun, le défaut de ne pas être des machines poétiques. La plus déplaisante des trois est celle de Lamartine, précisément parce que, prétendant à plus de science, elle étale plus complaisamment son absurdité. Celle de Hugo est plus spécialement niaise, parce qu'elle déploie plus d'effort et de grandiloquence autour d'une invention plus puérile. Celle d'Ovide n'est guère qu'un peu ridicule pour avoir voulu se justifier trop minutieusement. Et les vers fluides du premier, les vers sonores du second, les vers sautillants et mignards du troisième ne rachètent pas l'enfantine bizarrerie de la conception.

Et, pour tout dire, je ne crois pas qu'il soit

possible à la poésie de se tromper plus lourdement sur sa nature, son rôle et ses moyens. Les grandes idées, même purement scientifiques, ont en elles-mêmes leur poésie et peuvent la livrer aux paroles et au rythme d'un habile et puissant poète ; mais les notions de la science appliquée sont à la fois trop obvies et trop limitées pour émouvoir ou intéresser. Les objets naturels ou artistiques, sous leur beauté plastique, recèlent une poésie intime que les vers peuvent dégager et traduire ; la beauté d'une machine est d'ordre tout logique, tout intellectuel et, sans pouvoir charmer proprement les sens, réserve tout son attrait à la raison ou à l'imagination abstraite : car une machine est un agencement et n'est même que cela. Et enfin les vocables scientifiques qui traduisent des conceptions très vastes, très hautes et très riches, retrouvent de par leur contenu une partie de la poésie qu'ils perdent par leur abstraction ; mais les termes techniques, d'une part sont dépourvus de poésie et d'autre part sont indispensables ; et si la périphrase impatiente quand elle se substitue au nom des objets naturels ou usuels, elle exaspère ou dégoûte quand elle trahit l'idée même des organes mécaniques. Un « mystère fluide » pour un « gaz » donne — intellectuellement — la nausée.

D'ailleurs, la contre-épreuve est décisive. Si nous passons condamnation sur la machine, quand les trois poètes traitent le vol pour lui-même, nous cherchons à oublier leur ignorance prétentieuse

pour nous livrer à leur enchantement. La poésie a retrouvé sa vraie fonction.

Pour être plus assuré d'échapper au compromis funeste entre la science appliquée, œuvre de la raison pratique, et la poésie, œuvre de pensée, d'imagination, de sentiment, le poète n'a pas de meilleur parti à prendre que de supposer le problème résolu. Cela le dispensera d'inventer une pauvre machine ou d'en expliquer péniblement une bonne et lui permettra d'utiliser, pour nous en faire jouir, la découverte ainsi acquise.

Il est donc entendu que l'on vole, que tout le monde vole, que toutes choses volent, que voler est la chose la plus naturelle, la plus spontanée, la plus commune et si cela vous surprend encore un peu, pour le moment, c'est que nous sortons d'une discussion qui nous a fait reprendre pied dans ce bas monde de la raison calculatrice et raisonnante. Si les poètes avaient eu la sagesse de rester et de nous maintenir dans leur monde, qui est le monde poétique, non pas irréel mais bien différent, privilégié, supérieur et naturel à l'homme quoique d'autre manière, vous n'auriez pas songé un instant à vous étonner qu'une atmosphère de rêve fût sillonnée d'ailes de toutes sortes, de toute envergure, de toutes couleurs, de toutes beautés.

Le poète n'explique plus rien, à la bonne heure! Je ne lui demandais pas. Il évoque, il peint, il fait

mouvoir et vivre : tant mieux, c'est ce que j'attends de lui. Et, une aile c'est décidément très beau.

L'aile est belle en elle-même, d'abord. C'est un membre d'une ligne générale très simple et très pure, facilement intelligible, flatteuse et gracieuse à l'œil, grâce à ses courbes jumelles qui se joignent si nettement et si aisément. Elle est belle, pour être faite de plumes, dont chacune est une merveille de coloris, d'élégance, de finesse, ou de cette étoffe diaphane que de toutes les demoiselles, seules les libellules ont su, jusqu'ici, découvrir sous le ciel, ou de ces tissus diaprés et poudrés dont se parent les papillons. Elle est belle, parce qu'elle est toujours nouvelle et que, s'il y en a deux semblables, ce ne sont jamais que celles d'un même oiseau. Et dès qu'elle bouge — et quand reste-t-elle immobile? — voici que sa beauté se multiplie, sans cesse variable et toujours expressive, dans l'extension et le reploiement, dans la précipitation du battement ou la noblesse du vol plané.

Bref, une chose de beauté, qui est du mouvement et de quoi naît sans fin une harmonie.

Et pourtant, non, ce n'est pas elle encore : car elle est aussi une forme de la vie et elle demeure toujours pour nous le signe d'un mystère. Voilà pourquoi elle n'est pas chose de beauté seulement, mais chose de poésie.

Souple et mobile et toujours plaisante au regard dans ses multiformes aspects, elle est, par sur-

croît, significative d'autre chose qu'elle-même ; elle exprime, sans perdre sa beauté propre, une indéfinie réalité : elle est par excellence un symbole. En elle ce que nous entrevoyons, au delà d'elle-même, et sans cesser de jouir d'elle pourtant, c'est l'affranchissement, l'élan, le départ, l'essor, la conquête — c'est l'espace ! Et, comme le temps, l'espace illimité charme et séduit par son vague même, car, ne niant rien, si ce n'est ses propres bornes, il semble confusément affirmer et comprendre tout.

L'aile, clef des étendues, libératrice des pesanteurs, promesse d'empire sur l'immensité, demeure, sans doute, l'organe matériel dont la plasticité enchante nos yeux ; mais elle s'enrichit de tout ce sens émouvant, qu'elle ne traîne pas seulement après elle, mais dont elle se pénètre et qu'elle s'incorpore. Et comme elle vaut surtout par cette signification, plus large que sa notion propre, il faut dire que sa valeur est principalement symbolique.

Ainsi qu'il arrive, le mot lui-même s'est empreint de cette poésie de la chose et, lors même qu'il est détourné à désigner un autre objet, il lui livre une partie au moins de sa vertu évocatrice. La valeur littéraire des moulins à vent eût-elle été, je ne dis pas égale, mais semblable, si au lieu d'appeler des *ailes* leurs châssis entoilés, la langue se fût avisée de les nommer des *bras ?* Si l'on ne tient pas compte des jeux de l'association, la valeur pittoresque d'un objet reste indépendante de la manière dont on en

parle ; elle tient à sa forme, à sa couleur, à son usage, à ses contours ; mais il n'en va pas de même en poésie dont l'organe est la parole : le moulin serait aussi beau à voir s'il agitait des bras que lorsqu'il ouvre ses ailes ; quand ses ailes passent dans un vers ou battent dans une phrase de prose, elles évoquent confusément tout le monde ailé. Il y a plus. C'est par suite d'une similitude de dessin que nous disons en français *les ailes* d'une armée, allongées de part et d'autre du « corps » central. L'analogie avec le vol n'a eu aucune part dans la création de cette métaphore. Cependant l'idée et comme l'impression d'essor, d'élan, de mobilité, de légèreté naît du mot lui-même. Et pour s'en assurer, il suffit de comparer la valeur évocatrice qu'il conserve avec celle que garde, en latin, le mot *cornes* d'une armée qui lui correspond exactement.

— Mais ce sont là des catachrèses, me dit le Père Bouhours.

— Précisément ! Et cela prouve que même lorsque les ailes sont devenues le terme propre pour désigner autre chose que les ailes des oiseaux, leur puissance d'évocation, leur poésie, n'est pas abolie encore, tant elle tient à demeurer vivace. Mais le langage prouve par mille autres exemples cette vitalité poétique de l'aile. Combien de métaphores, symboles élémentaires, tirées de l'aile et du vol, en cet essor perpétuel des « paroles ailées » ! Il est assez probable que, depuis que les hommes parlent,

tous les êtres qui se meuvent ont ainsi volé au moins une fois ; que ceux qui ne se meuvent pas ont été doués de mouvement pour pouvoir, par exception, se donner une illusion d'ailes et qu'ils ont traversé, dans leur furtive envolée, le nuage innombrable des abstractions planantes ou battantes. Quiconque en aurait la patience retrouverait dans l'œuvre du seul Victor Hugo ce monde ailé presque au complet.

Il est à prévoir que les poètes ne s'arrêteront pas là. Le signe, ils le développeront largement en allégorie ou le ramèneront sous mille formes nouvelles. Pour traduire l'impression ou le sentiment d'élévation, d'élargissement vers l'infini, l'effort enthousiaste d'épanouissement dans la liberté, l'image que, d'instinct, ils adoptent, parce qu'elle tient en puissance la suggestion de toutes ces expansions victorieuses, c'est l'aile, organe du vol. On peut en faire l'expérience chez les anciens comme chez les modernes, on peut relire Lamartine et Musset ; mais on ne peut mieux faire que d'aller trouver Hugo. Lui qui fait tout vivre d'une vie étrange et remuante, comment n'aurait-il pas exploité, jusqu'à l'indiscrétion comme toujours, cette vitalité triomphale de l'aile ? Si l'on se penche sur son œuvre fermée et que l'on écoute attentivement les souvenirs mêlés que ses vers ont déposés en nous, on croit percevoir, dans un vaste embrouillement de lueurs et d'ombres, parmi des hurlements de géants

et des mugissements de la mer, planant sur des chansons légères et des bruits de grosse éloquence, un immense bruissement de grandes ailes, celle des aigles surtout et, dans un gazouillis, le froufrou des petites ailes des petits oiseaux. On y distingue les « alcyons », qui suivent ou précèdent les « rayons ». Puis on ouvre. Et, de la volière poétique, c'est un envol assourdissant.

Telles pièces — et de longues pièces — ne sont, comme il arrive aisément chez lui, que la paraphrase verbale et verbeuse du thème : « une aile » ou « voler ».

Il y a Pégase, naturellement, et bien des fois en rappel. Il se nomme bonnement *Le Cheval* dans la pièce liminaire des *Chansons des rues et des bois*.

Je l'avais saisi par la bride ;
Je tirais, les poings dans les nœuds,
Ayant dans les sourcils la ride
De cet effort vertigineux...

L'alérion aux bonds sublimes
Qui se cabre, immense, indompté,
Plein du hennissement des cimes,
Dans la bleue immortalité...

Il traverse l'Apocalypse ;
Pâle, il a la mort sur son dos.
Sa grande aile brumeuse éclipse
La lune devant Ténédos...

Dieu fit le gouffre à son usage,
Il lui faut des cieux non frayés,
L'essor fou, l'ombre et le passage
Au-dessus des pics foudroyés.

Dans les vastes brumes funèbres
Il vole, il plane ; il a l'amour
De se ruer dans les ténèbres
Jusqu'à ce qu'il trouve le Jour...

Mais la pièce est une antithèse et, tout cela, c'est pour arriver à étonner Virgile, qui demande à Hugo : « Que fais-tu là ? », de cette réponse très fine :

Maître, je mets Pégase au vert.

Parcourons *Ibo,* des *Contemplations*. L'idée est tout entière dans le titre. Le poète ira ravir les grands secrets ; et comme ils sont enfouis

Dans l'obscurité formidable
Du ciel serein,

pour les prendre, il faut voler. (Et je regrette le calembour, mais, enfin, il s'impose, il est bien au fond du poème) (1). Et, pour voler, il faut des ailes. Qu'à cela ne tienne :

Vous savez bien que j'ai des ailes,
O vérités !

---

(1) Il est même dans le texte où il est dit que l'homme « doit voler Dieu ». Ce serait l'occasion de citer la définition du calembour par Hugo lui-même : « la fiente de l'esprit qui vole ».

Vous avez beau, sans fin, sans borne,
Lueurs de Dieu,
Habiter la profondeur morne
Du gouffre bleu.

Ame à l'abîme habituée
Dès le berceau,
Je n'ai pas peur de la nuée :
Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait,
Que Saint Marc voyait apparaître
A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

J'ai des ailes, j'aspire au faîte ;
Mon vol est sûr ;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur...

Feuilletant au hasard le même recueil, je trouve dans *A celle qui est voilée :*

Avant d'être sur cette terre,
Je sais que jadis j'ai plané...

Je cueille cette petite merveille :

Mes vers fuiraient, doux et frêles,
Vers votre jardin si beau,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'oiseau.

Ils voleraient, étincelles,
Vers votre foyer qui rit,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'esprit.

Jusqu'à vous, purs et fidèles,
Ils accourraient nuit et jour
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'amour.

On voit de quoi c'est fait et même, peut-être trop, comment c'est fait ; c'est fait de main d'ouvrier.

Je vole aux *Mages*. Ils sont pleins d'ailes, parmi tout le reste, et se terminent ainsi :

Oh ! tous à la fois, aigles, âmes,
Esprits, oiseaux, essors, raisons,
Pour prendre en nos serres les flammes
Pour connaître les horizons,
A travers l'ombre et les tempêtes,
Ayant au-dessus de vos têtes
Mondes et soleils, au-dessous
Inde, Égypte, Grèce et Judée,
De la montagne et de l'idée,
Envolez-vous ! Envolez-vous !

N'est-ce pas que c'est ineffable
De se sentir immensité,
D'éclairer ce qu'on croyait fable
A ce qu'on trouve vérité,
De voir le fond du grand cratère,
De sentir en soi du mystère

Entrer tout le frisson obscur,
D'aller aux astres, étincelle,
Et de se dire : Je suis l'aile,
Et de se dire : J'ai l'azur !...

Enfin, pour être sûr de comprendre, j'écoute *la bouche d'ombre*. Remarquez d'ailleurs que cette bouche appartient à un esprit, qui est une aile :

O sombre aile invisible à l'immense envergure
Esprit ! esprit ! esprit ! m'écriai-je éperdu...

Voici son explication :

Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal.
L'être créé, paré du rayon baptismal,
En des temps dont nous seuls conservons la mémoire,
Planait dans la splendeur sur des ailes de gloire ;
Tout était chant, encens, flamme, éblouissement ;
L'être errait, aile d'or, dans un rayon charmant,
Et de tous les parfums tour à tour était l'hôte ;
Tout nageait, tout volait.
Or la première faute
Fut le premier poids.

L'être tombe. Puis tout va s'aggravant et l'être tombe plus bas. Mais tout vit de la vie de l'être, qui sait et sent toujours qu'il était « l'aile d'or ». Et voilà pourquoi tout, absolument tout, pour peu que les circonstances soient heureuses, se remet à voler

à la première occasion. Les esprits guettent le moment : car, disent-ils :

A travers la matière, affreux caveau sans portes,
L'ange est pour nous visible avec ses ailes mortes.

Il en va de la sorte surtout pour l'homme,

L'homme qui plane et rampe, être crépusculaire.

Il va tâtonnant par le monde

Les bras étendus, triste, il cherche Dieu partout ;
Il tâte l'infini jusqu'à ce qu'il l'y sente ;
Alors, son âme ailée éclate frémissante,
L'ange éblouissant luit dans l'homme transparent...

Aussi, le mot final est : Espérez !.

Quand devant Jéhovah,
Un vivant reste pur dans les ombres charnelles,
La mort, ange attendri, rapporte ses deux ailes
A l'homme qui s'en va...

Citerai-je : *Plein Ciel ?* C'est l'aile artificielle ici qui sert de symbole au progrès, et cette aile était alors le ballon, un « navire », une « nef », en poésie. Eh bien, cette nef — et c'est le trait final,

Elle a cette divine et chaste fonction

. . . .

De promener l'essor dans le rayonnement
Et de faire planer, ivre de firmament,
La liberté dans la lumière.

Par *Plein Ciel* et le *Cantique de l'Aile* de E. Rostand nous revenons aux machines, le ballon et l'aéroplane. Seulement, ces machines existent ; nous les connaissons et elles prennent valeur de purs symboles. Cependant il se pose une nouvelle et dernière question : la solution mécanique du millénaire problème a-t-elle chance de modifier l'aviation poétique ?

Je ne redirai pas une fois de plus que les poètes ne gagneraient rien à décrire en vers la machine nouvelle, moteur compris. En feront-ils le signe du vol humain? Vous avez remarqué que Hugo change le ballon en navire. Pourquoi ? Est-ce un reste de timidité ou un inconscient hommage à l'abbé Delille? N'est-ce pas bien plutôt juste instinct, sens artistique, sûre divination de poète? Ne faudrait-il pas voir là, tout simplement, un effet de l'habitude ?

« Tout ce qui est nouveau est laid. Nous ne trouvons aucune beauté aux automobiles ; nous cherchons le cheval ; cette machine nous paraît tronquée ; c'est affreux. C'est que c'est nouveau. Pas autre chose. Les trains de chemins de fer ont produit exactement cette impression en leur nouveauté....

« Tout ce qui est nouveau est laid. Puis on s'accoutume et l'on attache à quoi l'on s'est accoutumé certaines idées de beauté, de force imposante, d'élégance, de grâce, qu'on va chercher je ne sais où et qui sont parfaitement conventionnelles....

« Il n'y a que les choses qui ont toujours été anciennes, il n'y a que les choses éternelles qui soient en possession de beauté dans l'esprit des hommes depuis qu'elles existent....

« Et encore, non !...

« Mais le principe reste vrai. Parmi les choses de fabrication humaine, tout ce qui est nouveau est estimé laid : et même parmi les choses naturelles, tout ce qui est nouveau relativement, nouveau pour tel ou tel, par tel et tel est estimé laid. L'accoutumance et l'hérédité sont éléments essentiels de l'idée du beau (1). »

Cela rendrait compte de l'usage actuel. Hugo a dit navire au lieu de ballon, et la langue avait du premier coup trouvé « nacelle ». Les poètes qui aujourd'hui chantent l'aéroplane n'ont rien de plus pressé que de le métamorphoser en oiseau. Mais à l'avenir, après un temps suffisamment long pour que l'habitude soit prise et devienne une seconde nature ? Le navire, étant aussi bien de fabrication humaine que le ballon, n'aurait que l'avantage de l'ancienneté, lequel s'atténuerait tous les jours. Et, d'après la théorie rapportée plus haut, le cas pourrait demeurer douteux. Au contraire, il n'y a pas de doute possible quant à la victoire esthétique et symbolique de l'oiseau sur l'aéroplane. D'abord, en vertu même de ladite théorie, parce que l'oiseau est

(1) É. Faguet. *Propos littéraires*, 4e série. M. Herckenrath.

une « chose qui a toujours été ancienne » une « chose éternelle », en possession de beauté parmi les hommes depuis qu'ils existent, et, depuis qu'ils existent, devenue le signe et le signe naturel d'une foule d'idées inséparables de lui. Ce n'est pas affaire de temps. La première nature est plus forte que la seconde nature. Et puis, nous avons beau savoir que l'aile humaine c'est l'aéroplane et savoir comment et pourquoi ; nous avons beau savoir que l'homme ne volera jamais que par le secours d'une machine, si, pour notre intelligence, cette machine est la formule même du vol humain, pour nos sens et notre imagination elle n'en est pas le signe spontané, premier, expressif, le naturel et parlant symbole.

D'ailleurs, selon M. R. de la Sizeranne, ceux qui raisonnent comme Faguet sont victimes d'une confusion :

« Ils confondent l'irritation ou l'ennui que nous cause une « laideur » avec le « choc » que nous ressentons à une nouveauté. Or celui-ci s'amortit peu à peu à mesure que s'éloigne la cause qui le détermine et que la forme d'abord nouvelle le devient moins, puis ne l'est plus du tout. Dû seulement à la fraîcheur de l'impression, il disparaît avec elle. La douleur causée par la laideur, au contraire, s'aggrave et se fortifie de plus en plus de toutes les expériences subies, à mesure que le temps s'écarte, et elle ne devient que plus profonde.

» Ainsi, le chapeau dit « haut de forme » qui est bien pour nous tous le comble de la laideur, ne nous « choque » plus et si, au milieu d'une assemblée de gens surmontés de cet inexcusable agrément, nous voyions, tout d'un coup, paraître un quidam portant le feutre de Descartes ou du Poussin, nous serions un peu choqués. Pourtant, il n'y a aucun doute que ce fût là une coiffure infiniment plus belle, mais ce n'est point à la beauté que nous penserions alors, ni à l'ampleur des lignes, ni à l'harmonie des plans : c'est à la correction et à l'usage. Car ce que nous cherchons dans l'élégance du costume, ce n'est pas la « beauté » mais la « correction » qui est une des formes de la politesse, et qui n'a rien à voir, non plus, avec l'adaptation pratique aux nécessités de la vie. Ce « quelque chose de sombre et de surnaturel » que nous portons sur le chef et qui ne nous choque pas, ne s'accommode, en fait d'aucune des exigences de notre vie moderne, tandis que le large feutre, qui nous choque, s'y ajusterait fort bien. D'où il suit que telle chose peut nous choquer, que nous trouvons belle et même pratique et qu'alors, l'accoutumance, en nous libérant du choc de l'inaccoutumé ne fera que confirmer notre impression de sa beauté.

» Mais au rebours, il peut advenir que telle chose que nous trouvions laide nous choque de moins en moins, non qu'elle cesse de nous paraître telle, mais parce qu'elle nous le paraît depuis très longtemps...

Mais n'allons pas confondre la résignation, qui est un sentiment tout passif, avec l'admiration ! Ne prenons pas notre douleur esthétique pour un préjugé que le temps transformera, peu à peu, en émerveillement. Nous nous habituerons, sans doute, à la silhouette de l'automobile, comme nous nous sommes habitués à celles du « haut de forme », du « fiacre », de « l'habit noir », et de tant d'autres déconforts esthétiques dont Delacroix disait : « Il y a des lignes qui sont des monstres » ; mais pas plus que nous ne trouvons beaux, malgré notre accoutumance, ces monstres quasi centenaires et familiers, les années ne nous feront trouver à la machine moderne la moindre apparence de beauté (1). »

Les poètes, plus conservateurs qu'ils ne le croient souvent, sans admettre tous explicitement qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, des objets nouveaux font des choses antiques et de l'*avion* du XXe siècle, l'oiseau de tous les temps — sans parti pris, inconsciemment, parce qu'ils voient l'univers « sous l'aspect de l'éternité », ce qui veut dire qu'ils sont toujours ramenés aux éléments permanents du monde humain.

II

« En somme, pour qu'une création se produise,

(1) R. DE LA SIZERANNE. *La beauté des machines. Rev. des deux Mondes,* 1er déc. 1907.

il faut d'abord qu'un besoin s'éveille, ensuite qu'il suscite une combinaison d'images, enfin qu'il s'objective et se réalise sous une forme appropriée (1). »

En d'autres termes, les désirs de l'homme, stimulants de son activité, sont la cause de ses inventions. Mais, en attendant qu'ils soient satisfaits par la découverte pratique, ils ne se résignent pas à n'agir que dans l'ombre et le silence ; ils s'expriment, soit pour s'exalter, soit pour s'apaiser ; ils créent, dans la réalité extérieure, au moins leur signe, ou leur image. C'est ainsi que l'obsession du vol s'est traduite en poésie. Quelles œuvres a-t-elle inspirées aux arts plastiques ?

L'homme, marcheur et coureur, enviait au cheval sa course rapide : le « coursier » devint sa « noble conquête » et il fut, ou monté, ou attelé au char découvert tout exprès. Cependant, comme ce succès ne comblait pas le désir, le centaure bondit de la pierre, le centaure, c'est-à-dire l'homme identifié à sa conquête, roi des plaines, défiant les distances terrestres par son invincible galop.

L'homme avait surpris le double secret de flotter sur l'onde, comme le cygne, par l'invention de la voile et du canot et, comme poisson, d'y nager. Mais la sourde poussée du désir ne serait pleinement apaisée que dans la réalisation d'un être

---

(1) Th. Ribot. *Essai sur l'imagination créatrice,* p. 37.

humain habitant de l'onde : et la sirène allongea ses formes souples sous le ciseau des statuaires.

Le souhait irréalisable, le désir qui violente la nature, avait, dans les deux cas, imposé à l'artiste, pour se réaliser en des formes matérielles, la nécessité de créer des monstres.

Il devait arriver que la profonde et permanente obsession de l'espace aérien agît comme celle de l'onde et de la plaine, en délivrant de la pierre l'homme-oiseau que le rêve y cherchait. Et l'art compterait un monstre de plus.

J'insiste à dessein sur ce caractère monstrueux, car c'est lui qui pose nettement le vrai problème esthétique. Il est, en effet, relativement facile au poète de rendre un monstre acceptable, plausible et même beau ; le peintre, le sculpteur surtout, sont moins à l'aise. Eux, ils n'évoquent plus simplement : ils montrent. Or, l'assemblage de membres ou d'éléments — fournis chacun, sans doute, par la nature, mais séparés par elle et caractéristiques d'espèces différentes — cette union arbitraire et anormale d'opposés sinon de contraires, l'imagination, docile à la suggestion des mots, l'opère, approximativement, il est vrai, mais sans grand effort et s'enchante de sa fantaisie : les sens demeurent plus exigeants et se rebutent au moindre heurt des lignes, au moindre déséquilibre des masses, à la moindre disparate des formes de la synthèse fictive qu'on leur soumet.

C'est ainsi que la Chimère, l'Hippogriffe, en un mot, le quadrupède ailé, est demeuré un monstre, pour les yeux comme pour la pensée, parce qu'il impliquait une irréductible contradiction dans ses formes : d'une part, le corps horizontalement allongé entre deux paires de supports faits pour poser sur un plan, et, d'autre part, la paire d'ailes qui ne s'accommode que d'un bipède redressé ou, tout au plus, incliné.

Le corps humain, lui, ne se prête à recevoir des ailes capables de l'enlever que si ces ailes remplacent les bras et s'attachent aux muscles moteurs de ces bras. Mais ce manchot ailé n'est plus l'homme ailé : une mutilation change le problème et ne le résout pas. Cependant cette difficulté de mécanique et d'anatomie n'existe guère que pour l'esprit, non pour les yeux : car, bipède et offrant même, dans l'attitude d'élan pour la course, une ressemblance naturelle avec l'oiseau qui va s'enlever, l'homme ailé, s'il reste pour la science un monstre, peut cesser d'en être un pour l'art. Il n'est pas impossible que, fourni d'ailes, il ne soit nullement déplaisant à voir et réalise même une synthèse de beauté. Il faut, pour cela, qu'une formule plastique l'unifie et l'harmonise.

Donc, d'abord, respectueux de la beauté propre aux formes humaines, l'artiste ne songera pas un instant à en sacrifier rien. L'homme-oiseau doit premièrement être un homme et il doit l'être pleine-

ment. En second lieu, à cette beauté de l'homme doit s'ajouter la beauté des ailes. Troisièmement, enfin, la figure totale, résolvant *pour les yeux,* l'antinomie que *l'esprit* découvre en ses éléments, doit donner avec aisance, plénitude et netteté l'impression du vol humain.



Que les artistes aient tâtonné, il s'y faut attendre et cela nous mènerait loin d'esquisser seulement l'histoire des tentatives plus ou moins heureuses. Mais il était digne des Grecs de créer, comme en se jouant (du moins en apparence), le prodige. C'est la Victoire des Païonios, à Olympie. Elle date approximativement de 424 avant J.-C. M. Ch. Diehl la décrit comme suit :

« La déesse est représentée s'envolant en plein ciel, un aigle planant sous ses pieds, tout le corps jeté en avant d'un mouvement superbe ; tandis que la jambe gauche touche à peine le piédestal, la

droite presse encore le point d'appui de marbre qui, jadis peint d'azur, représentait l'espace à travers lequel la Victoire prend son vol; sous les draperies secouées par le vent, tout le corps se moule sous l'étoffe souple et fine; et le long péplos dorique qui laisse à découvert l'épaule et la jambe gauches, se soulève par derrière en plis harmonieux. Jadis, de grandes ailes éployées, un ample manteau flottant au vent soutenaient la statue et en rétablissaient l'équilibre; jadis le bras gauche donnait à la déesse l'allure plus fière encore, et la tête, dont malheureusement il ne reste que la partie postérieure, complétait ce marbre merveilleux. Pourtant, toute mutilée, l'œuvre est admirable encore; et on n'en saurait assez louer la conception pittoresque et vivante, l'élan audacieux, la fougue incomparable, l'élégante souplesse, le sentiment profond de la réalité (1). »

Oui, le problème est résolu. C'est bien dans sa beauté, la figure humaine, que rien ne mutile, ne gêne, n'alourdit, ne déforme. Ce sont bien les ailes, les grandes ailes de l'oiseau, largement étendues dans leur beauté légère et forte; et ces ailes d'oiseau sont bien celles d'un être humain aussi naturellement que l'ample manteau, éployé comme elles. Et cet être, composite pour notre réflexion, est bien un

(1) Ch. Diehl. *Excursions archéologiques en Grèce.* A. Colin, 4e éd., pp. 255-256.

pour nos regards. Il vole, on le voit voler. L'art a rendu sensible et tangible le vieux rêve. Le type est trouvé.

Il l'est si heureusement qu'on n'imagine plus ni un autre point d'attache des ailes, ni une autre sorte d'ailes : comme celles de la libellule ou de la phalène trop frêles pour la masse à soulever ; ou celles de la chauve-souris qui paralyseraient les membres humains dont le libre jeu est une des grâces inaliénables.

Le type est trouvé si définitivement qu'on ne songera plus, au cours des siècles, à en adopter un autre. Nous en trouvons une preuve bien curieuse dans les anges de l'art chrétien.

Dom H. Leclercq consacre aux « anges » un article très documenté dans le Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. En voici le début : « Le type de l'ange a été parfois confondu avec les représentations antiques des « Victoires ». Au moyen âge on ne concevait plus un Génie pourvu d'ailes autrement que comme un ange... L'usage de donner des ailes aux anges est tardif et ne semble guère remonter beaucoup plus haut que l'époque du Bas-Empire. » Mais une fois que l'usage s'établit, « un coup d'œil, même superficiel, sur les monuments de l'âge classique, nous montre un type dont il ne paraît pas possible de nier l'influence sur celui que les chrétiens adoptèrent pour représenter les anges ». C'est la Nikê grecque, la

Victoire romaine. En rapprochant le chef-d'œuvre de Païonios, contemporain de Phidias ; la Victoire de Samothrace, due à l'école de Scopas ou de Praxitèle, un siècle plus tard ; la « Nikê tendant les bras pour couronner un trophée » du temple de la Victoire Aptère, on constate que « non seulement le type est créé, mais le geste lui-même est trouvé. Et le type a si pleinement touché la perfection qu'il ne variera plus et que nous allons le retrouver jusque dans les ouvrages d'artisans médiocres et d'époques de décadence ».

Sans doute, la déesse païenne se spiritualisa, dès l'origine, dans l'iconographie chrétienne, par l'atténuation des modelés et la stylisation des draperies : elle fut tout éthérée sous le pinceau d'Angelico ; elle devint théâtrale, elle fit de la haute voltige, elle se cambra, se roula, se contourna, dans des rafales, quand le goût fut aux savants raccourcis, aux musculatures plantureuses et rares, à l'art héroïque ; elle se modifia, elle s'adapta, elle évolua, si l'on y tient : elle n'a pas changé essentiellement. L'ange de Puvis de Chavannes, qui tient la lyre de V. Hugo, c'est elle que je reconnais. C'est elle, surtout, à ne pouvoir s'y méprendre, cette Liberté cuirassée d'airain, dans le *Chant du Départ* de Rude, qui hurle à pleins poumons et fend les airs de ses ailes déployées ; elle a même gardé son manteau qui flotte et va frôler encore ses grandes ailes. C'est elle, oui ; malgré tout, je la retrouve dans l'*Illusion,*

fille d'Icare, de Rodin ; mais pourquoi l'artiste s'est-il donc privé de la ressource que lui offrait le vêtement, si expressif du vol par son adhérence au corps et son gonflement derrière lui ? Pourquoi a-t-il mutilé la figure, dans sa recherche inquiète d'un symbolisme tout intellectuel ?.....

Je ne citerai que pour mémoire les créations plastiques où l'aile n'a qu'une valeur d'attribut, de signe idéologique : tel Hermès ou Mercure avec les sandales et le chaperon à ailettes ; tels les génies qui pullulent sur les fresques de Pompéi et, devenus des amours, peupleront les tableaux du XVIIIe siècle de leurs formes roses, dodues, potelées et de leurs ailerons pour rire : telle Psyché, la Mort, le Temps....

L'homme veut des ailes. La Grèce a incorporé au marbre cet éternel songe et la Victoire qui planait, voilà près de vingt-cinq siècles, sur Olympie, domine encore le monde de son eurythmie ; elle enchante encore les yeux qu'attire l'espace et que lève l'espoir de la liberté. Mais, puisque l'homme vole enfin, l'antique Nikê ne risque-t-elle pas d'être bannie de son ciel artistique par le moderne aéroplane? La formule plastique du vol humain n'est-ce pas la nouvelle machine où s'assied le pilote ?

— » Non ! Parce que toutes ces machines sont laides répond M. R. de la Sizeranne.

» Elles sont susceptibles de beauté, riposte Sully-Prud'homme : il leur suffit de révéler leurs « mo-

teurs », de représenter aux yeux, de signifier à l'esprit la force qui les anime.

— » Il y a confusion ! » reprend le premier :

» Sully-Prud'homme, quand il compare les anciennes machines aux nouvelles, entend parler des anciennes machines à moteur naturel : un élément de la nature ou la main de l'homme, et, en disant que plus la machine les rappelle ou les représente et plus elle est belle, il a rigoureusement raison.

» Quand Guyau lui répond que les anciennes machines ne valent pas esthétiquement les nouvelles, que chaque progrès qui se fait dans leur mécanisme, en les faisant ressembler davantage à un être qui se meut de lui-même, ajoute à sa beauté (1), il entend parler des machines à moteur artificiel : vapeur, électricité, et, dans ces limites, il a aussi rigoureusement raison. Mais sa comparaison ne vaut qu'entre les machines modernes.... Ce n'était point parce qu'elle était représentative de son moteur que la machine ancienne (moulin à vent, bateau à voiles, métier à tisser, rouet) était belle, et ce n'est point parce qu'elle ne l'est pas que la machine nouvelle est sans beauté ; mais c'est parce que l'une s'adaptait à un moteur esthétique puisqu'il était naturel — et la nature ne fait pas de fautes — et que l'autre est animé par un moteur purement

(1) Inadvertance : à *leur* beauté.

artificiel qu'il vaut mieux cacher le plus possible, car n'ayant plus rien de la nature, il n'a plus rien de la beauté. »

D'autres disent : Patience! La machine moderne est encore à l'âge ingrat. Mais elle change, elle évolue, elle se transforme, elle embellit très vite et presque de jour en jour.

— Non ! répond le même esthéticien. L'expérience déjà faite est concluante. (Il parle surtout de l'automobile, mais ses observations sont générales).

« L'évolution de la machine moderne se dessine... clairement à nos yeux. Nous voyons maintenant d'où elle vient et où elle va. Dans son premier état, dans ses instinctifs tâtonnements pour l'existence et pour la marche, la machine, avec ses grandes roues, avec ses béquilles, avec ses organes apparents, imite davantage les gestes apparents de l'homme ou des espèces supérieures : le cheval, l'oiseau et très peu leur organisme intérieur. Dans son dernier état de perfection, quand son existence est assurée et sa marche facile, la machine imite infiniment mieux l'organisme intérieur de l'homme et des espèces supérieures, et n'imite plus du tout leurs membres apparents. Elle nous frappe donc, au début, par ses analogies maladroites avec les mouvements des espèces supérieures et nous intrigue ensuite par sa véritable analogie avec les espèces inférieures. Elle commence par être la caricature du

cheval et de l'oiseau et finit par être le portrait du coléoptère (1) ».

Nous pouvons donc résumer et conclure comme suit :

Le bateau à vapeur a, en lui, le principe de son mouvement — comme, aussi bien, la locomotive et l'automobile — et cependant, c'est le canot aux voiles gonflées, c'est le quadrige des arcs de triomphe qui, seuls, *ont l'air, à nos yeux, de se mouvoir et de vivre :* car, au point de vue de l'art, il n'importe guère qu'une machine exécute ou non un mouvement ; il est, au contraire, essentiel qu'elle en donne l'impression ; que ses figures, ses formes, ses organes soient autant de signes *naturels* de sa fonction. Or, l'aéroplane, machine très savante, est comme *un schéma qui résout pour la pensée abstraite,* un problème de physique : il n'est pas une *figure du vol.* La coupe d'un monoplan peut bien évoquer la silhouette d'un grand oiseau rigide : il ne vit pas : parce que sa vie, concentrée en son moteur, ne se manifeste que par l'hélice, dont le mouvement tournant, perpendiculaire au sens du vol, ne peut exprimer au regard l'envolée ; parce qu'il garde, pour nos sens, le secret compliqué de son effort et de son triomphe ; parce qu'il ne vibre pas d'un frémissement d'élan en haut et en avant

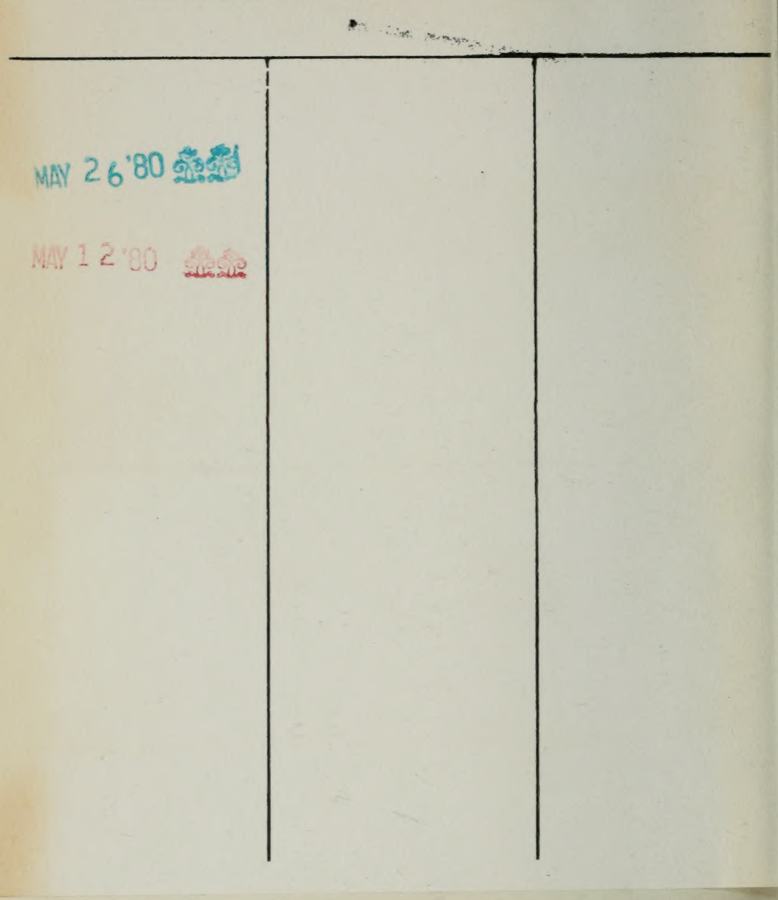
(1) R. de la Sizeranne. Article cité plus haut.

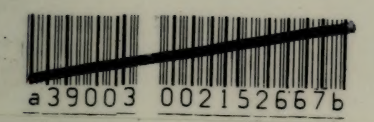
qui coure tout le long de son échine et nous émeuve de son frisson passionné.

D'un même rêve ont procédé l'art et la science, La science a créé l'oiseau-machine, l'art a créé l'homme-oiseau. La raison se complaît dans le premier ; le sentiment s'enchante du second ; l'humanité les adopte et les aime tous deux : ou plutôt, elle aime, en eux, deux images de son génie.



TABLE DES MATIÈRES


MAY 26 '80
MAY 12 '80


a39003 002152667b

